

С. Слонимский

Симфонии
Прокофьева



С. СЛОНИМСКИЙ

Симфонии Прокофьева

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1964 Ленинград



Советский симфонизм, преемственно связанный с традициями русской классической музыки, принадлежит к числу наиболее интенсивно развивающихся жанровых сфер советского музыкального творчества. Прокофьев и Шостакович, Мясковский и Хачатурян — это не только крупнейшие по таланту композиторы-симфонисты, но и ярчайшие представители высокоидейного искусства социалистического реализма.

Воплощение передовых новаторских идей эпохи обуславливает и новаторское обновление музыкального языка и драматургии различных жанров, в том числе и непрограммной симфонии. Поиски эти не должны и не могут вестись в отрыве от ценнейших достижений признанных мастеров советской музыки, создателей советской музыкальной, в том числе и симфонической, классики. Творческое и научное освоение их наследия не утратило и не утратит своей актуальности.

Настоящая книга задумана как теоретическое исследование, посвященное тематизму, принципам его развития, мелодике, гармонии, полифонии, фактуре и форме симфоний Прокофьева. В музыкознании они не получили достаточно подробного специального освещения. Между тем тщательное изучение симфоний этого композитора расширяет представление о тех традициях советской симфонической классики, которые следует развивать и в дальнейшем.

План и структура настоящего исследования подчинены рассмотрению отдельных проблем, выдвигаемых симфонизмом Прокофьева, а также анализу отдельных черт симфонического стиля композитора. Книга адресована профессионалам-музыкантам различных специальностей, педагогам и учащимся музыкальных училищ и консерваторий, а также любителям музыки, знакомым с музыкальной терминологией, подготовленным к чтению музыкально-теоретической литературы.

Свою работу автор стремился построить по принципу «от общего к частному», постепенно суживая круг исследуемого материала.

В I главе изложены некоторые обобщения, касающиеся симфонической драматургии Прокофьева, жанровых черт, образного строя и формы его симфоний.

Во II главе дан последовательный обзор всех симфоний Прокофьева — от «Классической» до Симфонии-концерта для виолончели с оркестром. По существу, эта глава является циклом более или менее развернутых аналитических аннотаций.

III глава посвящена мелодике, гармонии, полифонии и оркестровой фактуре прокофьевских симфоний.

В IV главе объектом исследования является тематизм первых («сонатных») частей прокофьевских симфоний, его структура, экспозиционное изложение и развитие. Ибо на примере главных, побочных партий и других тематических разделов первых частей ярче всего выступают особенности экспонирования и развития тематического материала, присущие прокофьевскому симфонизму.

В кратком Заключение высказаны некоторые соображения о соотношении и взаимовлиянии жанров театральной и симфонической музыки в советском музыкальном искусстве, в частности в творчестве Прокофьева.

Краткий обзор музыковедческой литературы по теме исследования дан во Введении. Более полный список литературы помещен в конце книги.¹

Автор хочет выразить глубокую благодарность старшим коллегам, чьи замечания существенно помогли ему в работе над книгой: композиторам Б. А. Арапову и Т. Г. Тер-Мартиросяну (научному руководителю автора по аспирантуре), музыковедам М. С. Друскину, А. Н. Дмитриеву, Е. А. Ручьевской, А. Н. Сохору, Ю. Н. Тюлину, А. Г. Шнитке. Существенный материал для раздумий и анализа дали дискуссии о новых симфонических произведениях советских композиторов, регулярно организуемые ленинградским Союзом композиторов.

¹ Поскольку в Списке содержатся библиографические данные, в тексте книги они не приводятся.

Изучение, анализ симфонического стиля Прокофьева уже давно привлекал исследовательскую мысль многих советских музыкантов.

Первые аналитические статьи и рецензии о Прокофьеве принадлежат Н. Мясковскому, Б. Асафьеву, В. Каратыгину. Так, в 1916 году, вскоре после первого исполнения «Скифской сюиты», появилась статья Асафьева «Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев)»,¹ в которой прокофьевская музыка смело сопоставляется с «Половецкими плясками» Бородина. Мысль о проявившемся в симфониях Прокофьева «новом русском стиле, внушенном нашим временем и современным чувством родины» развита в написанной тремя десятилетиями позже его же статье «Симфония» (в сборнике «Очерки советского музыкального творчества»).

Фундаментальным трудом о творчестве Прокофьева является изданная в 1957 году книга И. Нестьева «С. С. Прокофьев». В ней сочетаются качества серьезного, глубокого научного исследования и живого, яркого литературного повествования о музыке Прокофьева. Убедительно раскрыта в книге идейно-художественная эволюция его творчества. Многие ценные обобщения сконцентрированы в последней главе книги («Черты стиля»). Здесь метко характеризуется образный строй музыки Прокофьева, дан тонкий целостный анализ музыкального языка и формы, подробно и аргументированно прослеживаются связи прокофьевского творчества с классическими традициями, в частности национальные черты его тематизма. Новаторство композитора в области мелодики, гармонии, формы автор

¹ Вошла в сб. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания».

связывает с «воплощением новой образности», обостренной контрастностью прокофьевской музыки. В книге нет специального обзора отдельных жанров творчества Прокофьева. Однако в связи с анализом Пятой симфонии указано: «Автор избрал путь эпического, объективного симфонизма».¹ Нестьев подчеркивает одну из существенных сторон симфонизма Прокофьева — его театральность, картинность.

Влияние театральной музыки Прокофьева на его симфонизм отмечается также в содержательных статьях и монографиях М. Сабининой.

Обстоятельный, профессионально безупречный анализ Пятой и Седьмой симфоний Прокофьева дает ленинградский музыковед А. Шнитке в своих статьях из сборников «Очерки по теоретическому музыкознанию» и «55 советских симфоний».

Мысль о своеобразной «кадровой драматургии», присущей произведениям Прокофьева, впервые выдвинута в статье М. Друскина «Балет „Ромео и Джульетта“ Прокофьева». Полифоническая контрастность тематизма Пятой и Седьмой симфоний прослежена в статье С. Скребкова «К проблеме музыкального образа в советском симфонизме».

О гармонии Прокофьева, о ладовой структуре его произведений советскими музыковедами высказано немало интересных, высокопрофессиональных суждений. В этом плане особенно ценны статьи: Н. Запорожец «Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки Прокофьева», Ю. Холопова «О современных чертах гармонии С. Прокофьева», Т. Богановой «О ладовых основах и о вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева», ее же брошюра «Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева». Много свежего и принципиально существенного внесли также материалы дискуссий о политональности и о современной гармонии в журнале «Советская музыка» — статьи В. Беркова, В. Блока, В. Ванслова, Ю. Кона, К. Розеншильда, М. Скорика, С. Скребкова, М. Тараканова, Ю. Холопова, А. Шнитке, А. Юсфина и др.

В статье Холопова «Наблюдения над современной

¹ И. Нестьев. С. С. Прокофьев, стр. 385.

гармонией» указаны некоторые общие черты гармонического стиля многих советских композиторов, в том числе и Прокофьева. Эти обобщения обстоятельно развиты в очерке того же автора «О современных чертах гармонии С. Прокофьева». В статье М. Скорика «Прокофьев и Шёнберг» характеризуется «двенадцатиступенный диатонический лад» Прокофьева и его отличие от додекафонной системы Шёнберга. М. Тараканов выдвигает важный тезис о «линейной» (полифонической) гармонии, присущей многим темам и эпизодам в произведениях Прокофьева и других советских композиторов. В статье Запорожец, вдумчиво и обстоятельно изучены гармонические средства произведений Прокофьева — аккордика, кадансы и другие аккордовые последования, модуляционные сдвиги и тональные соотношения. В работах Богановой прослежены национальные народно-песенные истоки музыки Прокофьева. Обстоятельно аргументированы мысли автора «о существовании расширенной диатонической ладовой системы, основанной на новом понятии родства тоналностей, полифоничности модулирования, расширении вводнотоновых тяготений до самостоятельных созвучий, а в связи с этим и о новом типе полутоновой модуляции» в поздних симфониях Прокофьева.

Представляет несомненный интерес сопоставление и подробный анализ нескольких редакций Симфонии-концерта, данный в статье композитора В. Блока «Об эволюции творческого стиля и о некоторых особенностях творческого метода С. Прокофьева». Конкретная и содержательная характеристика некоторых особенностей сонатной формы в сонатах, квартетах и симфониях Прокофьева дана в недавно законченной, еще не опубликованной статье московского композитора Э. Денисова «Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева».¹

Много ценных наблюдений над музыкальным стилем Прокофьева содержат статьи и рецензии В. Цуккермана, А. Альшванга, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, Г. Рождественского, М. Ростроповича, Г. Нейгауза, С. Рихтера и других крупнейших советских композиторов, музыковедов, исполнителей.

¹ Автор настоящей книги — ленинградский композитор, и его, естественно, не могут не интересовать работы коллег.

Большой вклад в прокофьеведение внес С. Шлифштейн, составитель и редактор сборника «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания».

В. Протопопову принадлежит определение одной из важных одночастно-циклических форм,— «контрастно-составной»,— включающей и смешанные формы, и некоторые циклические композиции. Существенны наблюдения Протопопова о вторжении в сонатную форму «рассредоточенных», в том числе множественных вариаций. Эти мысли изложены в статьях: «Вторжение вариаций в сонатную форму», «Контрастно-составные формы» и «Завет Бетховена». В них не упоминаются симфонии Прокофьева, но общетеоретические обобщения автора необходимо учитывать и при анализе этих композиций.

При изучении симфоний Прокофьева необходимо учитывать лаконичные, но пронизательные и меткие характеристики черт эпического симфонизма в творчестве русских композиторов — Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова,— которые содержатся в замечательной статье И. Соллертинского «Исторические типы симфонической драматургии», а также в книге М. Гнесина «Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове».

Ценно теоретическое исследование А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича». Содержащее углубленный и обстоятельный анализ своеобразной ладовой системы, присущей музыке одного из крупнейших композиторов современности, оно не может не приниматься во внимание и при изучении ладовой структуры сочинений других советских композиторов, в том числе и Прокофьева.

Еще ранее прочный общетеоретический фундамент научному исследованию ладовых систем заложили выдающиеся научные работы (в том числе устные доклады и лекционные учебные курсы) Х. С. Кушнарера, одного из зачинателей советского музыкознания.

Опираясь на упомянутые выше исследования и материалы, автор использует также некоторые теоретические положения и термины, содержащиеся в работах Л. Мазеля и Ю. Тюлина.

ЭПИЧЕСКИЙ СИМФОНИЗМ ПРОКОФЬЕВА

Обновление жанров и форм на основе идейно-образной многоплановости содержания — одна из примечательных новаторских черт творчества Прокофьева. Наиболее значительным сочинением композитора присуща обостренная контрастность музыкальных образов, воплощающих «полярные» явления современной жизни. В операх Прокофьева широкомасштабное эпическое повествование разворачивается в тесной связи с драматическим развитием личных судеб, тончайшими психологическими характеристиками, а также подчеркнута контрастными, «прозаичными» бытовыми сценами. Таковы оперы «Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке», развивающие традиции тематически и сюжетно многоплановых опер Мусоргского. Драматургическая многоплановость, взаимопроникновение монументального эпоса, тонкой «камерной» лирики, сочных жанровых и пейзажных зарисовок, а подчас и острого драматизма при ведущей роли музыкальных образов героического склада присуща и симфониям Прокофьева (Второй—Шестой, Симфонии-концерту для виолончели с оркестром).¹ Отсюда в сочинениях Прокофьева сочетание эпических и романтических черт, связанное также с воздействием драматургии программного симфонизма, музыкального театра и кино.

В творчестве Прокофьева необычайно расширяется образный строй эпической симфонии.

«Большие симфонии» Прокофьева (Вторая—Шестая и Симфония-концерт) — это яркие образцы динамичного, подчас драматически конфликтного симфонического эпоса Прокофьева. К ним примыкают по образ-

¹ Лирическая Седьмая симфония стоит несколько особняком. Она наиболее полно воплощает одну из характернейших образных сфер прокофьевского творчества.

ному строю и жанровая лирико-комедийная «Классическая симфония», и лирическая Седьмая, основной тематизм которой столь близок суровым драматичным диалогам Шестой симфонии и Симфонии-концерта (главная партия I части), жизнерадостным жанровым сценам Четвертой — Шестой (вальс и финал), эпическому распеву Пятой, Шестой и Концерта (I и III части, кода финала).

Прокофьевский симфонический эпос воплощает светлую национальную героиню и острые драматические конфликты современности. В симфониях Прокофьева драматургически цельно сопряжены образно многоплановые «массовые сцены», жанровые и пасторальные эпизоды, напряженно развивающиеся темы-диалоги, интимно-камерные, сольные лирические высказывания. Отсюда и романтически заостренные контрасты лаконичных тематически самостоятельных эпизодов-сцен, их внутренняя контрастность или конфликтность, по-современному энергичные темпы становления и развития многих тем — основных и «периферийных», иногда разительно несхожих по образному строю, иногда продолжающих и дополняющих друг друга.

В чем же заключаются эпические черты симфоний Прокофьева — в особенности Второй — Шестой и Симфонии-концерта? Прежде всего в самом содержании этих сочинений, в образном строе их основного тематизма, а также в принципах построения, формы.

Симфонический эпос Прокофьева, как и его оперы, сродни оперному эпосу Мусоргского. И там и здесь в центре повествования образ русского народа (в поздних симфониях Прокофьева — советского народа), предстающего в скорби и радости, в героической борьбе, суровых бедствиях и лихой удали. Отсюда и яркая национальная окраска, народный характер разнообразных эмоциональных высказываний, переданных через преломление в симфонических темах интонаций различных жанров народной музыки. Здесь и лирические плачи, и причеты (особенно в скорбно-певучих темах Третьей и Шестой симфоний), и хлесткие, забористые плясовые или частушечные наигрыши (в Первой, Четвертой и Пятой симфониях, в Симфонии-концерте), энергичные походные марши (в Четвертой — Седьмой симфониях), величальные эпические песни-былины и гимны

(в Третьей — Седьмой и Симфонии-концерте), суровые драматичные сказы, ширококораспевные лирические протяжные или лирико-эпические песни (в главных партиях первых частей Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, в побочных партиях Шестой симфонии, Симфонии-концерта, в темах медленных частей Второй — Седьмой симфоний).

В центре эпического повествования всегда были национально-героические образы, воплощавшие такие черты народного характера, как беззаветная храбрость в борьбе за свободу, душевное величие и мягкая человечность, светлые гуманистические чувства. Это присуще и народному эпосу (вспомним «Илиаду» Гомера, русские былины, летописи и «Слово о полку Игореве», карельский эпос «Калевала» и другие вершины фольклора). Это свойственно также и эпической поэзии и прозе («Витязь в тигровой шкуре» Руставели, «Война и мир» Толстого, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Шолохова, «Василий Теркин» Твардовского), и эпической опере («Руслан», «Князь Игорь», «Садко», «Китеж», оперы Муссорского и Прокофьева). Подобные же национально-героические образы определяют и центральный, узловый тематизм «больших» эпических симфоний Прокофьева — Второй — Шестой, Симфонии-концерта. (В этом состоит, в частности, и их преемственная связь с симфонизмом Бородина.) Достаточно вспомнить тематизм главных партий и финалов этих сочинений.

При этом в ранних симфониях — Второй — Четвертой — героика преломлена через фантастическую, сказочную повествовательность, изобразительную картинность или жанровую конкретность характеристик, образную пейзажность звукописи (что было присуще и симфонизму кучкистов). В поздних же симфониях подчеркнуты ярко современные черты национальной героики, массовый народный характер и героических маршевых, и драматических «набатных», и ширококораспевных лирико-эпических и величальных тем.

Свободное включение в общую драматургию самостоятельных эпизодов-картин, а также проникновение черт картинной изобразительности в основной тематизм — важные признаки эпического стиля симфоний Прокофьева. Подобная связь и сложный параллелизм человека и природы, человеческих чувств и фантастиче-

И или природных явлений характерны для народного эпоса.

В симфониях Прокофьева усиливается та черта русского эпического симфонизма, которую Соллертинский называл «лирикой целого народа... связанной с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа».¹

Наконец сама форма симфоний с ее подчеркнутой расчлененностью на отдельные эпизоды-сцены, эпизоды-картины, эпизоды-действия также соответствует сюжетной повествовательности и картинной многоплановости литературно-поэтических эпоей, отдельные «песни» или главы которых дают обстоятельный портрет какого-либо героя или подробную характеристику его эмоционального состояния в данной ситуации, или неторопливое описание происшедшего. В эпических операх Глинки, Бородина, Римского-Корсакова такие портреты, пейзажи и сказы воплощаются в широких замкнутых номерах. В эпической симфонии — в широко развернутых тематически относительно автономных и замкнутых эпизодах (гиперболически подчеркивающих традиционные разделы сонатной и других форм).

Но есть в симфониях Прокофьева и необычные для традиционного старинного эпоса черты образности и драматургии, присущие именно новому, современному эпосу.

Прежде всего существенна направленность содержания прокофьевских симфоний. Это именно эпос о современности, о современной жизни и борьбе народа. Примечательна гражданская чуткость композитора. Она проявилась, например, в содержании двух монументальных симфоний (Пятой и Шестой), написанных на сходном идейно-тематическом материале, но столь различных по замыслу и драматургии. Для обоих произведений характерна устремленность в будущее, мощная «пророческая» сила социально-художественного предвидения. (Не в этом ли должна заключаться одна из важнейших черт романтического эпоса наших дней, эпоса социалистического реализма?) Пятая симфония, созданная в наиболее напряженный период Оте-

¹ И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, стр. 309.

чественной войны,— одно из самых светлых, жизнеутверждающих сочинений Прокофьева. Она повествует о великом счастье свободы, которую отстаивает советский народ в героической борьбе, о грядущей победе человеческого духа. А драматическая Шестая симфония, законченная через два года после окончания второй мировой войны,— едва ли не первое крупное музыкальное сочинение, содержание которого определяется великой гуманистической идеей активной борьбы против угрозы новой военной катастрофы, идеей борьбы за мир, которая приобрела необычайно острую актуальность и общественную значимость в наши дни.

Может ли эпическая опера, симфония содержать острые драматические конфликты, противопоставления? Казалось бы, драматизм, конфликтность, динамическая напряженность развития противоречат самой «летописной» природе эпических жанров с их объективно-описательной внеличной манерой повествования. Но вот появились народные музыкальные драмы Мусоргского, эпические по содержанию (это драмы о народе, о его исторических судьбах), но предельно конфликтные и драматичные. Ибо «прошедшее в настоящем» или «настоящее в прошедшем», то-есть «современность в истории», раскрывает именно острейшие, наиболее значительные конфликты эпохи, драматические коллизии в жизни целого народа, его борьбу за свободу, внутренние противоречия этой борьбы. Это уже новый, драматический эпос. Таковы и оперы Прокофьева (особенно «Война и мир», «Семен Котко»), таковы и его симфонии. Отсюда и резкие тематические противопоставления и трансформации в Третьей и Шестой симфониях, в средних частях Пятой симфонии, I и II частях Симфонии-концерта, в медленной части Четвертой симфонии, набатная или батальная изобразительность оркестровки вступительных тем и разработок первых частей Третьей и Шестой симфоний. Отсюда и полифоническая конфликтная двухтемность главных партий Третьей, Пятой, Шестой и Симфонии-концерта, напряженное развитие, трансформация и перевоплощение этих тем в последующих разделах I части и в других частях цикла.

Еще одна важная новаторская черта нового музыкального эпоса сводится к следующему. В операх

Мусоргского и Прокофьева драматургия и форма целого складывается не из автономных сольных, ансамблевых или хоровых номеров замкнуто-периодической структуры, а из политематических диалогических сцен, сочетающих сольные, ансамблевые и хоровые высказывания, речитативные, ариозные, а также и песенные мелодические построения. В целом достигается единое сквозное развитие, сложное сопряжение этих многотемных сцен с их скрытой музыкально-сценической полифонией, кратких и метких характеристик различных персонажей. Подобное же сквозное развитие присуще и прокофьевским симфониям. Их отдельные разделы (например, главная партия I части) строятся во многом аналогично упомянутым сценам из опер Мусоргского, Прокофьева — та же тематическая диалогичность, конфликтность или контрастность тематических сопоставлений или полифонических сопряжений, свободная асимметричность мелодического развития (сочетающего речитативные, почти речевые интонации, русские народно-песенные или распевно-ариезные по складу мелодики попевки вокального характера, а также различные чисто инструментальные тематические элементы). Так возникает свободная многотемность этих относительно кратких разделов.

По существу, у Прокофьева мы встречаемся с новой трактовкой сонатной формы как многотемных, многообразных «симфонических сцен». Так же трактуются и другие формы — трехчастная, рондо-соната, вариационная и т. д. Драматургия целого при этом насыщается сквозным развитием основных образно-тематических соотношений, противопоставлений, конфликтов. Драматургия эпической симфонии Прокофьева приближается к драматургии «народных действий» и других театрализованных эпоей. А это очень современная черта нового эпоса (вспомним поэмы и «Мистерию-буфф» Маяковского, «Василия Теркина» Твардовского, оратории Орфа и Свиридова, Тринадцатую симфонию Шостаковича).

И еще одна новая черта. В отличие от типичных образов русского и западноевропейского симфонизма, симфонизму Прокофьева присущи по-современному энергичные, стремительные темпы становления и развития музыкальных образов, и прежде всего основного тема-

тизма первых частей. С этим связаны экспозиционные трансформации тематизма, синтезирующий характер или яркая тематическая обновленность разработок, свободные тематические напластования в крайних и, особенно, средних разделах сложной трехчастной формы, в рефренах и эпизодах рондо, в кодах финалов.

Такая динамичность тематических сопоставлений, сопряжений, контрастов, сдвигов обуславливает и особую действенность, событийность эпической драматургии, и особую тонкую детализацию образного строя каждой отдельной симфонической сцены, и лаконическую концентрированность образно-тематических характеристик, и новую трактовку формы, в том числе сонатной. А это в свою очередь закладывает фундамент дальнейших новаторских поисков в области эпической драматургии, органично обуславливающих и поиски новой содержательности формы в непрограммных инструментальных сочинениях, в том числе и в симфонии.

Нередко говорят о лаконизме, сжатости построения как об одной из новаторских черт в области музыкальной формы. Ряд выдающихся музыкальных произведений, казалось бы, подтверждает этот тезис. Однако сводить всю суть дела к лаконизму — это значит упрощать проблему. Представляется не менее перспективной и значительно более трудной задачей поиски новой монументальности формы, связанной с новой — преимущественно эпической, повествовательно-событийной — музыкальной драматургией бестекстового инструментального сочинения. У Прокофьева наблюдается характерная многотемность каждого раздела традиционной формы (например, сонатной), обилие контрастных сопоставлений тем-характеристик, подчас их совместное полифоническое изложение или сжатое столкновение. Даже в разработочные разделы вносятся черты экспозиционности, связанные с появлением новых тем. А в экспозиционное изложение каждой темы вносятся черты разработочности, диалогичности, внутренней контрастности или конфликтности, что и является основой всей последующей политематической драматургии. Краткий период нередко оказывается не темой, а группой

тем. А роль развития выполняют не мотивные преобразования, трансформации, не дробление или расширение тематизма, не секвенции, имитации, не собственно разработка, а новый, самостоятельный продолжающий тематизм, связанный с какой-либо предыдущей темой лишь общностью жанрово-интонационных истоков или тонкими деталями мелодики, фактуры, тембрового колорита.¹ Разработочные и срединные разделы, связующие части, дополнения и переходы заменяются новыми, «периферийными» темами, усиливающими образную контрастность и живую конкретность музыкального повествования. Но это не простые сопоставления, а мастерское сквозное сопряжение множественного тематизма, своего рода «интегрированная цикличность» одночастного построения (таковы в особенности первые части симфоний, но также и каждая из последующих частей прокофьевского симфонического цикла). При этом ни одна из многих тем не уступает место новым, развиваясь и модифицируясь параллельно с их введением. Это параллельное цепное развитие создает непрерывное нагнетание основного конфликта (или контраста), проходящего через многие темы-образы сложной широкоохватной эпопеи. В каждой из частей прокофьевских симфоний намечается некая одна-частная «цепная» форма с ее бесконечными вариантами (ибо возвращение тех или иных тем, их совместное или подчеркнуто раздельное экспонирование, развитие и итоговое повторение — если оно имеет место — полностью зависит от замысла, от конкретных качеств тематизма). Принцип сонатности (или иной формы) при этом может проявляться столь же глубоко и свободно, как и функциональные связи аккордов в гармонии Шестой или Седьмой сонат Прокофьева, Восьмой или Десятой симфоний Шостаковича.

В 1961 году журнал «Советская музыка» провел полезную и содержательную дискуссию о гармонии в произведениях советских композиторов (преимущественно Прокофьева). В ходе дискуссии было установлено наличие новых существенных черт в области лада, интервальной структуры аккордов, голосоведения, функцио-

¹ Приемы тематического развития в симфониях Прокофьева подробно анализируются в главе IV.

нальных связей и расположения созвучий, принципов их возникновения и т. д., причем, как отмечалось, эти новые черты не отменяют классическую гармонию и тональную систему, но обогащают ее новыми принципами, сложившимися уже в начале XX века, а по существу и ранее (например, в творчестве Мусоргского).

Думается, что уже назрела, реально сказывается в советской симфонической музыке потребность в столь же энергичном органическом обновлении принципов тематического развития и формообразования, вызывающем и принципиально новые структуры, дополняющие сонатную, трехчастную, рондо, вариационную и другие формы, сложившиеся еще в XVIII веке. И эти новые формы не отменяют, а дополняют традиционные, классические. Принцип политематической цепной формы может оказаться в этом отношении драматургически плодотворным. В частности, поистине бесконечны возможности создания драматургически емкого и выразительного сквозного «цикла» внутри единой части. Такой одночастный «цикл» может существенно отличаться от присущего традиционным смешанным формам сочетания двух-трех гомофонных структур (сонатной формы и сонатного цикла, сонатной и вариационной форм и т. д.).

Цепная политематическая форма существенно отличается и от «контрастно-составных форм», характеризуемых В. Протопоповым в его статье («Советская музыка», 1962, № 9). Контрастно-составные формы обычно представляют собой сонатно-симфонический цикл из нескольких частей, идущих без перерыва, спаянных модуляционными связками и элементами монотематизма. Но эти части сохраняют свою структурную автономию: их внутренняя структура (форма) вполне традиционна и представляет собой одну из обычных гомофонных или полифонических форм, лишь заключительные кадансы здесь разомкнутые, вторгающиеся, модуляционные. Конечно, и в недрах этих «сквозных циклов» вызревают черты новой композиционной драматургии (таковы в особенности последние квартеты Бетховена — но ведь эти опусы как раз и являются поразительными творческими прозрениями, своего рода «письмами в XX век!»).

Между тем намечаемая (хотя пока еще подчиненная тем или иным традиционным структурам) в произведе-

ниях Прокофьева «цепная форма» сопрягает и развивает множественный тематизм внутри отдельных частей цикла. Чередование многих контрастных тем-эпизодов сочетается не только с их множественными рассредоточенными вариациями, но и с более сложным развитием и преобразованием — свободным введением новых, «продолжающих» тем, синтезирующим объединением или новым, разъединяющим соотношением начальных тем. В целом же «контрастно-составные» и смешанные формы направлены более в сторону монотематического сопряжения структурно автономных развернутых частей традиционного цикла, а цепные формы — в сторону свободной политематичности кратких эпизодов, слитых в единое синтезирующее построение. И тематические планы, и структурные схемы отдельных конкретных вариантов «цепной формы» очень разнообразны, по существу неограниченны. А образные и структурные соотношения различных частей в многочастных композициях могут быть не менее разнообразными и новыми, нежели сопряжение тем-эпизодов в одночастных циклах...

Политематический принцип симфонической драматургии проявился у Прокофьева в связи с новаторским обогащением образного строя современной непрограммной эпической симфонии приемами оперно-балетных музыкальных характеристик, а также сопоставления остроконтрастных эпизодов-сцен. В его симфониях, сонатах, концертах, по существу, намечается новый тип непрограммного инструментального цикла. Прокофьевский инструментальный цикл основан на обостренно-контрастных, подчас ярко драматических сопоставлениях многочисленных эпизодов-сцен («симфонических кадров») — сжатых, четко очерченных и отграниченных, связанных друг с другом тонкими, подчас незаметными штрихами, а также подчеркнута определенными повторами многих тем. Каждый раздел формы трактуется как самостоятельная инструментальная сцена (в симфониях — «симфоническая сцена»), насыщается разнообразным ярко характерным тематизмом, обогащенным жанровыми и театральными ассоциациями, программно-образительными приемами. Соотношение этих подчеркнута лапидарных разделов формы создает сквозную политематическую цикличность внутри каждой

из частей, по существу преобразующую сонатную, трехчастную, рондо-сонатную или вариационную форму в структуру одночастной сюиты или оперной (балетной) картины, а симфонию в целом — в «трехактный» или «четыреактный» цикл сюит, подобный обостренно контрастным музыкально-театральным сценам! Каждая часть цикла оказывается дифференцированной на эти многочисленные контрастные эпизоды, подобные картине или акту оперы или балета. Если в Третьей и Четвертой симфониях имеет место прямое использование оперного или балетного тематизма, то в тематически самостоятельных Пятой и Шестой симфониях плодотворное воздействие музыкально-театральных жанров определило особенности драматургии и формы цикла. Однако и в том и в другом случае театральные приемы подчинены своеобразному прокофьевскому симфонизму — симфонизму контрастно сопряженных кратких эпизодов.

Воздействие цепной тематической структуры существенно преобразует и сонатную, и другие гомофонные формы отдельных частей симфоний Прокофьева.¹ Возникают развитые двухтемные полифонические периоды; многотемные средние части трехчастных форм, рефрены и эпизоды рондо; тематически обновленные разработки и репризы; полифонические (синтетические) и разработочные репризы, создающие структурное неравновесие, подобные немногословному эпилогу или резкому кульминационному срыву. Принцип свободных «развивающих вариаций» (предполагающий и введение новых тем) часто оказывается в основе крупных разделов сонатной и других форм. Он может лечь и в основу соотношения или слияния частей цикла! Очень перспективным представляется также присущее многим темам симфоний Прокофьева преломление в инструментальной музыке принципов свободной вариантности мелодического развития, идущих от русской народной песни с ее импровизационным преобразованием мелодики и ритма, сложной вокальной полифонией и т. д. Далеко не изведаны и все возможности воздействия на чисто инструментальные непрограммные жанры современных опер-

¹ См. главу II.

ных форм с их сквозной безрепризной политематичностью и обостренно конфликтной драматургией...

Развитие прокофьевского принципа сонатности в творчестве советских композиторов может вызвать появление в инструментальной музыке новых многотемных форм (аналогичных свободно индивидуализированным формам оперных сцен — монологов и диалогов). Они также не отменяют, а лишь дополняют сложившиеся еще в XVIII веке формы и структуры. Сонатная, рондо и другие формы гомофонной инструментальной музыки, конечно, в полной мере сохранили свою жизнеспособность и никогда не умрут. Но они непрерывно дополняются новыми драматургическими находками в соответствии с живым образным содержанием советской симфонической музыки.

Безрепризные многотемные формы давно уже присущи операм (в русской музыке — со времени Мусоргского и Чайковского), отдельные сцены которых и являются безрепризным сопоставлением и развитием целого ряда свободно включающихся тем. Элементы традиционных периодичных построений (арии, дуэта, ансамбля, песни и т. д.) в этих сценах трансформируются в структурно асимметричные, неустойчивые, разомкнутые и непериодичные мелодические речитативы, краткие ариозо, ансамбли-диалоги и т. д., включенные в общую единую линию политематического музыкального развития. Почему же невозможны подобные формы и в современной инструментальной музыке? Ведь и в опере ранее существовали лишь двухчастные, трехчастные, куплетно-вариационные и рондные построения, строго ограничивающие количество и способы развития тем в каждом данном номере (как это было свойственно и структурным разделам инструментальных сочинений). В современной реалистической опере свободное и частое введение новых мелодических характеристик (и более общих, и более частых, ситуационных) определяется содержанием текста с его контрастами, диалогами и «диалектикой чувств». А в инструментальной музыке свободная политематичность может определяться сочетанием чисто эпической образной многоплановости симфонического повествования с его острой событийностью, а также стремительными, динамичными темпами становления и контрастного сопоставления

многочисленных лаконично очерченных музыкальных характеристик.

Потребность в новых, более активных и непредвзятых соотношениях между «тематическим замыслом» (т. е. тематизмом как выразителем концепции) и живой «формой как процессом», поиски новой содержательности формы (которая и сегодня «не терпит предвзятых схем»!) представляются весьма естественными и органичными в связи с новой образностью, новыми идейными и драматургическими задачами. Это безусловно сложная и спорная проблема, разрешить которую способна лишь творческая практика. Необходимой предпосылкой разрешения этой проблемы является безупречное профессиональное владение всем богатством традиционных форм классической музыки. Нигилизм здесь неуместен и пустоцветен. Поэтому поиски нового и в этой области есть в то же время неустанная самокритичная учеба у великих мастеров прошлого. И ставшие уже классическими творческие достижения таких крупнейших советских симфонистов-новаторов, как Прокофьев и Шостакович,— лучший тому пример.

В первых пяти симфониях Прокофьев творчески смело развивает и обновляет традиции национального эпического и жанрового симфонизма Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Уже во Второй, Третьей и Четвертой симфониях Прокофьева центральное место занимают образы волевые, сурово-энергичные. Становление и утверждение героических образов сочетается с элементами фантастики, с жанровыми и изобразительными эпизодами.

Наиболее глубоко и полно национальное эпическое начало проявляется в монументальных симфониях советского периода — Пятой и Шестой. Если в музыке ранних композиций слышится мужественная борьба сильного и стойкого человека, то в этих симфониях воплощается уже героическая борьба целого народа. И это особенно прочно связывает Пятую и Шестую симфонии Прокофьева с традициями русского музыкального эпоса (оперы Глинки, симфонии Бородина, Глазунова).

В отличие от типичных образцов русского и западноевропейского эпического симфонизма (до-мажорная симфония Шуберта, произведения Бородина, Глазунова, Брукнера), симфониям Прокофьева присущи, как уже отмечалось, по-современному энергичные темпы становления и развития музыкальных образов, бóльшая «действенность», романтически обостренная контрастность, подчас драматическая конфликтность образных соотношений.

В Шестой симфонии сочетание эпических и лирико-драматических образов органично воплощает идейно-философский замысел — неотделимость личных судеб от судьбы народа, Родины.¹

Тесное взаимодействие экспрессивной романтической лирики и национального эпоса в более «камерном» плане проявляется и в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром. В этом произведении сольная моноличность драматического высказывания сочетается с эпической многоплановостью образной и жанровой сферы тематизма.

Седьмая симфония — произведение лирического жанра. В отличие от Шестой, драматический элемент здесь смягчен, он возникает лишь в главной партии I части и в коде финала.

Шестая и Седьмая симфонии, а также Симфония-концерт обнаруживают связи с традициями лирико-драматического симфонизма Чайковского. Песенность, вокальность основных тем первых частей, напряженное трехфазное развитие «драматически-ариозной» главной партии — все это сближает поздние симфонии Чайковского и Прокофьева. Однако, в отличие от эмоционально «открытой» патетической лирики Чайковского и Рахманинова или позднеромантического симфонизма Листа, Вагнера, Франка, — Шестой и Седьмой симфониям Прокофьева присущи эпическая строгость, лаконизм, сдержанность эмоционального высказывания. Особенности «строгого романтизма» Прокофьева остаются и эпическая суровость лирики главной партии, и песенно-

¹ В опере «Война и мир», величайшем произведении Прокофьева, трагедийность концепции связана с подобной же драматургической дуплановостью, сочетанием лирико-драматического и эпического начал.

хоровой или гимнический склад побочной партии — центрального музыкального образа всего цикла.

Музыкальные образы героического склада занимают центральное место во многих крупных сочинениях Прокофьева, в том числе в его Второй—Шестой симфониях, столь различных по идейно-тематическому замыслу. Героическое начало в симфониях Прокофьева обычно воплощается через маршевость или токкатность, нередко связанную с динамической остинатностью ритмики или моторным движением. Таковы главные партии первых частей Второй и Четвертой симфоний, вступительная тема Третьей симфонии, финалы Третьей—Шестой симфоний. Инструментальная динамика эпического или жанрового склада при значительной терпкости и новизне интонационного и гармонического языка в динамичных темах Прокофьева связана с традициями национального «характерно-героического» тематизма Бородина (Вторая симфония), Мусоргского (Сцена под Кромами из «Бориса»), не получившими в русской музыке до Прокофьева полного развития.

Драматическая конфликтность, присущая образно-многоплановому симфонизму Прокофьева, наиболее глубоко раскрывается в его Третьей и Шестой симфониях. Этим произведениям свойственны шекспировски мощные, романтически заостренные контрасты лаконичных эпизодов-сцен, яркие изобразительные характеристики, конкретизирующие образы злого наваждения (вступительные темы), жестокой битвы (разработки первых частей), горестного плача (побочные партии), психологически окрашенного пейзажа (медленные части), фантастической бури (Скерцо Третьей симфонии), массового праздника (финал Шестой). Мужественные героико-драматические образы борьбы связаны в Третьей и Шестой симфониях, в Симфонии-концерте с остинатной маршевой ритмикой, обостренной резко диссоциирующими созвучиями медных (примечательны секундовые напластования, полифункциональные или политональные образования¹) или лапидарными унисонами.

¹ Таковы и грозные «аккорды-блики» тромбонов в главной партии I части Пятой симфонии. Вспоминается также мрачно-иступленная тема средневековья из балета «Ромео и Джульетта» с ее устрашающими секундовыми напластованиями медных.

иногда — тревожным, стремительным движением, причудливо мрачным колоритом.¹ В иных темах героико-драматический элемент выражен патетическими речевыми интонациями, суровыми и мощными инструментальными речитативами (эпизод из разработки I части Шестой симфонии, средний эпизод *Adagio* Пятой симфонии).

Жанровые образы, преломляющиеся и в героическом и в драматическом плане, также связаны в операх и симфониях Прокофьева с центральной, эпической линией музыкальной драматургии. Контрастное разнообразие сферы жанровых образов в симфониях Прокофьева во многом обусловлено и влиянием балетной музыки композитора.

Воплощение героического начала в острохарактерных, динамичных жанровых сценах усиливает эпическую многоплановость драматургии Четвертой—Шестой симфоний с их стремительными жанровыми финалами, пронизанными токкатными, маршевыми и плясовыми ритмами. Ритмо-интонации, близкие современным бытовым песенно-танцевальным жанрам, звучат и в праздничных финалах лирической Седьмой симфонии и драматической Симфонии-концерта. А первая, «Классическая симфония» является образцом прокофьевского жанрового симфонизма юмористического склада. Ее тематизм предвосхищает остроумные, задорные и жизне-радостные жанровые сцены балета «Ромео и Джульетта» (это подтверждает и использование в балете знаменитого гавота из «Классической симфонии»). В этой ранней симфонии Прокофьева, а также в его Симфоньете *Ля мажор*, соч. 5, впервые ярко проявилась присущая композитору острая гиперболизация традиционных, «классических» жанрово-бытовых образов, приобретающих то подчеркнутую прямолинейность, грубоватую напористость, токкатность, то неуловимую прихотливость, мягкую пленительную женственность, напевность. Отсюда сочетание предельно четких классических форм и резких тональных сопоставлений; простейших гармонических оборотов и кадансов, упорного повторения то-

¹ Разработка I части и Скерцо Третьей симфонии, разработки I части и финала Шестой, главная партия II части Симфонии-концерта.

нического трезвучия — и диссонантных аккордов с внедряющимися побочными тонами, полифункциональных созвучий. Сочетание остигатной ритмики — и неожиданных ритмических перебоев; диатонических фраз — и парадоксальных скачков, терпких ладовых сдвигов и альтераций в мелодии; прозрачной «гайдновской» фактуры — и необычных тембровых сопоставлений при беспечальной оркестровке. Очевидно отличие подобного остросовременного обогащения жанрово-бытовой сферы и «местного» колорита от неоклассических приемов стилизации старинной музыки. Подобная же замена стилизации индивидуально острой романтической гиперболизацией характерна и для жанровых образов русского национального склада в Четвертой—Седьмой симфониях, в Симфонии-концерте и многих других концертах, в Русской увертюре, в фортепианных сонатах. Как тут не вспомнить слова Маяковского о его театре, вполне приложимые и к музыке Прокофьева: «Не зеркало — а увеличительное стекло!»

Лирическая смягченность, плавная распевность присущи скерцозному Allegretto Четвертой симфонии (здесь развивается поэтическая тема Красавицы из «Блудного сына»), заключительной партии к части вальса Седьмой симфонии.

Тревожное причудливое Скерцо Пятой симфонии с его угрожающе бойкими мелодическими оборотами и ритмами (словно пародирующими низкопробную развязность модных эстрадных «шлягеров»), сухим, автоматичным движением восьмыми (напоминающими токкату Восьмой симфонии Шостаковича), фантастичным мерцанием солирующих тембров создает резкий контраст по отношению к эпически светлой, по-русски широкораспевной, неизбынно мажорной I части. Идиллическая пастораль, феерический «балетный» вальс (близкий ми-минорному вальсу из балета «Золушка») рондообразного трио Скерцо успокаивают, обращают все происходящее в шутку... И вдруг те же зловеще приплясывающие фразы вариационно развивающейся основной темы приобретают в репризе жесткое, грозное звучание (грациозные «улыбки» солирующих деревянных духовых и скрипок сменяются свирепым оскалом низких труб, далее — тромбонов и валторн). А в коде (в связи с политональным наложением ля-бемоль-минор-

ного трезвучия на ре-минорную оstinатную фразу) обнажается притаившийся в основной теме трагически надломленный минор с повышенной IV ступенью,¹ «гармонически равной» пониженной V ступени — своего рода тритоновой доминанте. Здесь звучат резко обрывающиеся оstinатные маршевые ритмо-интонации, близкие трагическим кличам коды финала Шестой симфонии.² Туповатая бодрость самоуверенного «молодчика» оборачивается жестоким натиском механизированных полчищ агрессора.³

Подобные социально острые приемы драматического «обличения через жанр» встречаются и в операх Прокофьева. Вспомним помпезный си-бемоль-мажорный марш в сцене расстрела матроса Царева и сожжения села из «Семена Котко» или фривольную песенку захвативших Москву французских солдат в «Войне и мире», ритмически и фактурно близкую теме скерцо Пятой симфонии.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

Allegro marcato

Cl. I solo

mp

Ob. I
V-le

¹ Ср. основную тему финала фортепианного трио Д. Шостаковича.

² Примечательно также интонационно-ритмическое сходство некоторых нарочито угловатых мелодических оборотов коды Скерцо Пятой симфонии (секстовые скачки, подчеркнутые акцентами) с разработанной трансформацией грациозной побочной партии I части «Классической симфонии».

³ Образная трансформация, драматически-гротескное «обличение» тематизма в жанрово определенных оstinатных вариациях сближает Скерцо Пятой симфонии Прокофьева с разработкой I части Седьмой симфонии и с токкатой Восьмой симфонии Д. Шо-

Пойдем со мной, одна моя, в сад зе
 ле ный. Давно поспе ли виш ни, по ра их снять

Ведущая роль эпического начала, жанровая характерность, яркая «театральная» изобразительность накладывают отпечаток и на широкораспевные лирические темы прокофьевских симфоний. В этом плане примечательны побочные партии первых частей, наделенные тонкими чертами пасторальности, отдельными изобразительными элементами, конкретизирующими психологическое содержание темы. Тревожная хроматическая фигурация альтов в таинственной и нежной теме побочной партии Третьей симфонии подобна легкому дуновению ночного ветра. А в побочной партии Шестой симфонии горестный, одинокий напев двух гобоев, незаполненность звукового пространства между мелодией и тянущимся тоническим органичным пунктом виолончелей и контрабасов вызывают в представлении слушателя зрительные ассоциации, близкие картине «Над вечным покоем» Левитана. Солирующая флейта в высоком регистре, струящиеся гармонические фигуры низкого кларнета, обволакивающие педальные аккорды струнных на фоне мягкого поющего виолончельного баса создают в побочной партии Четвертой симфонии ощущение света и воздуха, нежных красок раннего утра. Весенний разлив гармонических фигураций соответ-

стаковича. Эти новаторские его произведения, написанные, по существу, на ту же тему — о борьбе советского народа против фашизма, появились незадолго до окончания Пятой и сочинения Шестой симфоний Прокофьева и вполне могли творчески воздействовать на эволюцию прокофьевского симфонизма, сохранившего, однако, все свое глубокое своеобразие.

вует светлой восторженности лирико-эпических мелодий Пятой и Седьмой симфоний.

Свежее, вольное дыхание русской природы овекает и эпически светлую музыку медленных частей. Спокойная, созерцательная основная тема *Andante* Четвертой симфонии близка пьесам «Утро» и «Прогулка» из фортепианного цикла «Детская музыка». Высокие скрипки, неторопливо тянущие широкую, непрекращающуюся мелодию основной темы *Adagio* Пятой симфонии, словно воссоздают «звонкую тишину» напоенных солнцем просторов. Подобно первым ярким лучам, прорезающим предрассветный туман, выплывают хрустальные аккорды челесты в пасторальном среднем эпизоде и в коде *Largo* Шестой симфонии. А трепетные арпеджированные пассажи рояля и арфы в репризе *Andante* Седьмой симфонии вновь, как и в побочной партии I части, напоминают о весеннем цветении природы.

Светлая лирика счастья, героического деяния и мудрого созерцания разительно преобладает в симфониях Прокофьева над патетической лирикой страдания, смятения, душевной тревоги, столь мощно, драматургически-масштабно и разнообразно воплощенной во многих симфониях Чайковского, Малера, Шостаковича. Подчеркнутая близость мелодического стиля распевных тем интонациям русских протяжных, лирико-эпических, величальных и героических песен еще более тесно связывает лирические образы прокофьевских симфоний с их эпической драматургией. Отсюда и перерастание лирики в эпически мощные образы, в гимнически маршевые «хоровые» мелодии, а также в драматичные лирико-героические темы.

Героизация лирической мелодики многих распевных тем, определяет их волевою, поступательную ритмику, интонационно размашистую мажорную диатонику широкого диапазона, полифонически насыщенную фактуру, плотную, массивную инструментовку. В этом плане характерны главные партии первых частей Третьей и Пятой симфоний, побочная партия в репризе I части Седьмой, первая тема *Largo* Шестой, распевные эпизоды финалов Пятой и Шестой симфоний, вступление к I части и рефрен финала Четвертой, побочная партия II части и первая тема финала Симфонии-концерта, побочная партия Русской увертюры.

Сочетание эпических и романтических черт, образная и драматургическая многоплановость, плодотворное воздействие оперно-балетных приемов определяют и особенности композиции прокофьевского симфонического цикла.

Сопоставление драматургических приемов в симфониях Прокофьева и Шостаковича рельефно обнаруживает существенные различия в творческом методе двух крупнейших советских симфонистов.

Мощная диалектическая логика тематического развития, подобная напряженному становлению обобщенной философской идеи,— такова специфика драматического симфонизма Шостаковича, достигающего небывалой в симфонической литературе трагедийной силы и поразительной концентрированности музыкальной драматургии и тематического развития.

Для симфоний Шостаковича типична необычайная концентрированность интонационного материала, проявляющаяся в элементах монотематизма и резкой трансформации «сквозного» тематизма или кратких лейтмотивов в цикле. Так, во всех основных темах Восьмой симфонии присутствует суровый секундовый оборот вступительной темы, переходящий в главную и побочную партии I части, трансформируемый в грозных остинатных темах марша и токкаты, приобретающий то патетическое звучание (в пассакалье), то просветленный характер (в финале с его монументальной пасторалью).

Симфониям Шостаковича присуще также длительное, непрерывное, обстоятельное развитие и преобразование тематизма в расширенных полифонических построениях (таковы в особенности главные партии и разработки первых частей, медленные части), обуславливающее слияние и укрупнение разделов формы. Отсюда и линейная протяженность полифонических тем, мелодическая разомкнутость их экспозиционного изложения, подчас более четкое выявление тематического рельефа в разработке в связи с вычленением и маршевой трансформацией («огрубением») отдельных мотивов и фраз (Пятая, Восьмая, Десятая симфонии).

Иное у Прокофьева. В его симфониях примечательны рассредоточенность тематического материала, обилие периферийных тематических образова-

ний, резкая очерченность, особая интонационная лапидарность четко отграниченных, лаконично изложенных тем.

Действенная активность тематических сопоставлений, подобная стремительной смене волнующих событий современной жизни, определяющей быструю, энергичную эволюцию духовного мира человека наших дней; эпическая повествовательность, «кинематографическая» щедрость и конкретность музыкальных характеристик, их романтически заостренная контрастность, яркая живописность — все это присуще в первую очередь прокофьевскому романтическому эпосу.

Обновленный принцип тематического сопоставления является одной из основ новаторской драматургии симфоний Прокофьева. Отдельные части цикла четко дифференцируются на тесно сопряженные, тематически взаимосвязанные и взаимообусловленные краткие эпизоды, чередующиеся подобно кадрам кинофильма. В этом проявляется и воздействие опер и балетов Прокофьева с его принципом «кадровой драматургии» в построении крупных музыкально-сценических произведений.¹

Прокофьев неизменно стремится согласовать подобную «кинематографичность» образных сопоставлений с подчеркнутой классичностью структурных схем, простое сопоставление тем — с их сложной сопряженностью. В отличие от симфоний Шостаковича, где отдельные разделы сонатной формы сливаются в более крупные фазы, сонатные формы прокофьевских симфоний отмечены необычной для традиционного симфонизма расчлененностью, дробностью строения.² Таковы и прокофьевские многотемные рондо (финалы), трехчастные и вариационные формы (средние части), а также периоды,

¹ Принцип «кадровой драматургии», характерный для опер и балетов Прокофьева, отмечают в своих содержательных работах М. Друскин, Б. Ярустовский, Л. Данилевич, М. Сабинина, С. Шлифштейн.

² В этом отношении инструментальная музыка Прокофьева имеет нечто общее с инструментальными сочинениями Грига, также отмеченными особой «зримой» конкретностью каждого эпизода, каждой темы, обусловленной плодотворным влиянием программной и театральной музыки на драматургию непрограммных сочинений (сонаты, концерт и другие произведения).

экспонирующие тематический материал. Отсюда обилие тематически самостоятельных вступительных и заключительных эпизодов, интерлюдий, связок, дополнений, контрастная двухтемность главных партий сонатной формы и рефренов рондо, включение дополнительных тем-эпизодов в разработку сонатной формы или среднюю часть трехчастной формы. Характерны и многочисленные повторы каждой из многих тем, тематические напластования в репризах и кодах финалов.

Как нам представляется, неизменная приверженность Прокофьева к формальной «классичности» композиции цикла и его отдельных частей несколько ограничивает новаторский размах прокофьевского эпического симфонизма (в равной мере — и его камерно-инструментальных циклов). Известная академичность все же присуща в целом весьма традиционным соотношениям энергичной I части, написанной, как правило, в строго выдержанной сонатной форме, трехчастных средних частей (распевной медленной части и подвижного Скерцо) и жизнерадостно-стремительных рондных финалов. Чуждаясь ложноромантической расплывчатости формы, Прокофьев как бы не вполне доверяет устойчивости, драматургической определенности найденных им в симфониях, концертах, сонатах новых принципов политематической непрерывной сквозной цикличности контрастно сопряженных симфонических сцен и кадров. И все же весьма значительно, плодотворно обогащение образного строя и драматургии эпической симфонии в творчестве Прокофьева.

Творчески поучителен намечасмый в его сочинениях новый драматургический принцип политематического сопряженного сопоставления контрастных эпизодов («симфонических сцен»). Это в свою очередь определяет и поиски (внутри отдельных частей) новых одночастно-циклических сквозных форм, в том числе и безрепризных, а также новых неожиданных сопоставлений различных частей цикла, спаянного единством идейно-тематического замысла и жанрово-интонационной взаимосвязью отдельных «сцен», тематическими повторами, предвестниками и реминисценциями, четкой логикой общего образно-драматургического, темпоритмического, тонального и темброво-оркестрового планов. «Направ-

ленность формы» (по терминологии Б. Асафьева) в симфониях Прокофьева связана именно с контрастным сопряжением кратких эпизодов-сцен («симфонических кадров»). И в этом ее своеобразие.

Примечательны резкие тематические сопоставления и контрасты в первых частях симфоний, подчеркнутые четкими, гиперболически заостренными жанровыми противопоставлениями тем.

В I части Третьей симфонии значительно противопоставление набатной, «траурно-триумфальной» вступительной темы главной партии, эпически размашистой песенно-маршевой второй темы главной партии и скорбной речитативно-ариозной побочной, а также фанфарного героического эпизода из разработки.

В I части Четвертой симфонии рельефен контраст былинного эпического вступления, энергичной токкатной главной партии и лирически созерцательной вальсообразной побочной, дополненной пасторальными темами связующей и заключительной частей.

В краткой экспозиции I части Пятой симфонии контрастно сопряжены пять различных тем. Распевная героико-эпическая первая тема главной партии, продолженная величавой маршевой темой связующей части (вторая тема главной партии), сменяется лирически томной побочной партией, отмеченной тонким ориентальным колоритом (хроматическая начальная фраза мелодии), и энергичной, волевой двухтемной заключительной партией с ее гимнической первой темой и скерцозно-токкатной второй темой.

Не менее разительны и многочисленные жанрово-тематические контрасты в первых частях Шестой, Седьмой симфоний и Симфонии-концерта. Свирепая маршевая вступительная тема — и плавная речитативно-ариозная основная тема главной партии, лирико-эпическое «отпевание» в побочной — и напряженно героичный маршевый «хоровой» эпизод из разработки (Шестая симфония). Драматически взрывчатая песенность главной партии, светлое весеннее ариозо побочной — и чуть инфантильная шутовская «сказочка-прибаутка» заключительной партии (Седьмая). Драматические речитативы главной партии, светлая элегия связующей — и восторженные мадригалы и гимны трехтемной побочной (Симфония-концерт).

В симфониях Прокофьева примечательна также интонационная многосоставность каждой темы, четкая расчлененность основного тематизма на различные, контрастирующие друг другу фразы, выступающие в процессе развития как самостоятельные темы. В этом плане драматургически наиболее существенны главные партии первых частей.

Тезисно изложенным динамичным главным партиям первых частей Первой, Второй и Четвертой симфоний свойственна внутритематическая контрастность — сопоставление различных тематических элементов (фраз и мотивов), дополняющих друг друга, но не противопоставляемых. Такой контраст не развивается, не драматизируется, тема в основном сохраняет свой первоначальный жизнерадостный облик, несмотря на отдельные образные перевоплощения, а также варианты изменения мелодического рисунка, гармонии и фактуры.

В теме главной партии «Классической симфонии» — три контрастирующих друг другу тематических элемента. Это фанфарная, токкатная вступительная фраза, построенная на ре-мажорном тоническом трезвучии (из нее вырастает динамичная заключительная партия), изящная скерцозная фраза скрипок и альтов и напевная лирическая си-минорная фраза. Полнозвучные аккорды в начале обоих предложений (в начале второго — сдвиг в До мажор) и в конце всего периода (возвращение в Ре мажор), сменяющиеся прозрачной полифонической фактурой (такты 2—10 главной партии), создают контрастное сопоставление туттийности и камерности, «массового» и сольного начал.

Напряженно развивающимся темам главных партий первых частей Третьей (вступительная тема), Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта присуща внутритематическая конфликтность, связанная с полифоническим противопоставлением различных тематических элементов, противопоставляемых друг другу на протяжении всей I части, подвергающихся различным образным перевоплощениям.

Еще более усиливает это полифоническое противопоставление контрастная двухтемность главных партий Третьей и Шестой симфоний и Симфонии-концерта: грозные маршевые вступительные темы сменяются

напряженными, широкораспевными мелодиями основного раздела.¹

В главных партиях Шестой симфонии и Симфонии-концерта ритмо-интонации вступительной темы полифонически включаются в изложение основной, лирико-драматической темы.

Так возникает напряженный диалог темы и «контр-темы», подчас обогащаемый контрастными репликами дополнительных голосов, подобный драматическому ансамблю «Семена Котко», «Войны и мира» или «Повести о настоящем человеке».²

Внутренняя конфликтность тематизма главных партий Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта является существенным стимулом напряженного (хотя и лишенного обнаженной драматической патетики) тематического развития в первых частях этих сочинений. Она (еще в рамках экспозиции) приводит и к разработочным расширениям при повторных проведениях темы в главной партии, и к резким тональным сдвигам на полтона, на тритон, и к контрастной дифференциации групп оркестра при изложении темы. Полифонически противопоставленные тематические элементы главной партии названных произведений развиваются и переплощаются в связующей части и в разработке.

Внутренняя конфликтность главных партий первых частей драматургически подготавливает и определяет дальнейшие образно-жанровые противопоставления многих контрастно сопряженных рельефных тем симфонического цикла. В этом плане ярким примером является наиболее драматичная Шестая симфония.³

Образный строй первых («заглавных») частей прокофьевских симфоний, написанных в соответствии с классическими традициями в сонатной форме, во многом определяет и характер других частей, развивающих

¹ В данной работе основной раздел главной партии в целях большей краткости изложения подчас характеризуется как «главная партия», а вступительная часть главной партии подчас называется «вступительной темой».

² См. об этом в главе III.

³ Тематические взаимосвязи и контрасты в Шестой симфонии прослежены во II главе (стр. 93—111).

отдельные стороны содержания первой — наиболее развернутой и многоплановой — части симфонического цикла.

Пожалуй, в наибольшей степени определяющее значение экспозиционных построений, характерное для эпического симфонизма, сказывается именно в симфониях Прокофьева, отмеченных особой щедростью внутренне контрастного или конфликтного тематизма.

Героическим характером наделены темы главной и побочной партий Второй симфонии, главной партии и эпизода из разработки Третьей, вступления и главной партии Четвертой, главной и заключительной партий Пятой.

Героико-драматическое звучание присуще вступительной теме Третьей симфонии, главной и заключительной партиям, эпизоду из разработки Шестой симфонии. Лирико-драматичны главные партии Седьмой симфонии и Симфонии-концерта, вторая (основная) тема главной партии Шестой, двухтемная побочная партия Третьей симфонии.

Лирико-эпичны распевные темы побочных партий Четвертой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта. Лучезарно светлые, «весенние», отмеченные чертами пасторальности, они лишь иногда печальны, подобны горестному плачу-отпеванию (Шестая, отчасти и Третья симфонии).

Несколько особняком стоит жанровый, юмористически токкатный (главная, заключительная партии) или комедийно-танцевальный (связующая и побочная партии) тематизм «сонатинной» «Классической симфонии». Однако и здесь примечательны веселая моторность задорных, динамичных тем и эпическая пасторальность свирельных лирических фраз.

В соотношении с главными партиями героического склада побочные выполняют более скромную роль камерного, сольного лирического контраста (Третья — Пятая симфонии).

В то же время распевно-ариозный или «песенно-хоровой» лирико-эпический тематизм побочных партий в Шестой, Седьмой симфониях и Симфонии-концерте приобретает значение центрального музыкального образа всего цикла, вытесняя драматичную главную партию в репризе I части (Шестая), утверждаясь в коде

финала (Шестая и Седьмая), преобразуясь в новые, жанрово и интонационно сходные темы (Симфония-концерт).

В первых частях, написанных в сонатной форме, преобладают умеренные темпы, что связано у Прокофьева с эпической распевиальностью мелодических линий, сдержанностью, строгостью эмоциональных проявлений при воплощении образов героических (Пятая симфония), драматических (Третья и Шестая), лирических (Седьмая и Симфония-концерт). Приведем некоторые темповые обозначения: *andante* (I часть Пятой симфонии и Симфония-концерт), *moderato* (первые части Третьей и Седьмой симфоний¹), *allegro moderato* (главная партия Шестой симфонии. Побочная партия идет в темпе *moderato*, эпизод из разработки — в темпе *andante*). В I части Четвертой симфонии динамичная главная партия написана в темпе *allegro*, а лирическая побочная — *moderato*, развернутое вступление идет в темпе *andante*.

Итак — сонатное анданте (Пятая симфония и Симфония-концерт) или сонатное модерато (Третья, Седьмая, по существу и Шестая симфонии).²

Вместе с тем весьма резкие темпо-ритмические контрасты отдельных кратких разделов связаны с остро динамичным, а подчас и драматическим сопоставлением «симфонических сцен» в первых частях Третьей — Шестой, отчасти и Седьмой симфоний, во II части Симфонии-концерта.

Героика главных партий — напряженная, подчас остродраматичная (Третья, Шестая симфонии), в иных случаях безоблачно-светлая, напористая (Первая, Вторая, Четвертая симфонии) или связанная с эпической распевиальностью (Пятая симфония) развивается в связующем и заключительном разделах экспозиции, в разработках, репризах и кодах первых частей. Ее дополняет лирическая панорама побочных партий первых частей и в особенности медленных частей цикла.

Для прокофьевских медленных частей (*Adagio*,

¹ Ускоренный темп, который берут некоторые дирижеры в I части Седьмой симфонии, нарушает поэтическую строгость музыки.

² Как известно, аналогичное явление — умеренные темпы экспозиции — наблюдается в конфликтно-драматических симфониях Шостаковича (Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой).

Largo, Andante), написанных, как правило, в сложной трехчастной форме, с элементами вариационности при изложении отдельных тем, характерно сопоставление величественной светлой, весенней лирики крайних разделов и тревожного, подчас драматичного среднего эпизода.

Содержание основных (крайних) разделов медленных частей можно охарактеризовать словами прокофьевского оперного героя Андрея Болконского: «Нужно верить всей душой в возможность счастья!» В мелодических построениях крайних разделов рельефно ощутима оперная ариозность. В среднем эпизоде возникают сурово-драматичные «хоровые» сцены (Пятая симфония), фантастически завороченные ориентальные образы (Третья и Четвертая), лаконичные батальные кадры, внезапно прерванные призрачно наплывающими пасторальными видениями, овеянными дымкой причудливой балетной фантастики (Шестая симфония), тревожная баллада, повествующая о волнующих, горестных событиях (Седьмая симфония). Средний эпизод обычно тематически многосоставен, структурно неустойчив (Третья — Седьмая симфонии).

Скерцозные части цикла, также написанные в сложной трехчастной форме (в Седьмой симфонии — рондосоната) с вариационным строением отдельных разделов, резко контрастируют предыдущими частями цикла своим причудливым «балетным» колоритом, подчас тревожным, словно фантастическая пляска оборотней (Третья и Пятая симфонии), иногда подчеркнуто жанровым, феерическим (юмористический гавот «Классической симфонии», нежная акварельная звукопись Allegretto Четвертой симфонии, бурно-трепетный юношеский вальс Седьмой симфонии). В Пятой и Седьмой симфониях искрометный танец-скерцо идет после неторопливой первой части.

Примечательно слияние Скерцо и финала в драматической Шестой симфонии. Резкое, неожиданное вторжение жанровых образов в финале нарушает традиционную взаимосвязь тематизма главной партии I части и начальной темы финала, столь характерную для многих драматических симфоний Бетховена, Чайковского, Брамса, Брукнера, Малера, Шостаковича. Прокофьевский принцип обостренного контрастного сопоставления

проявился здесь особенно смело и драматургически эффектно. В то же время тематизм финала подготовлен маршевыми ритмами первых двух частей.

Динамичные жанровые финалы прокофьевских симфоний написаны обычно в форме рондо-сонаты или многотемного простого рондо¹ с двухтемным рефреном (Четвертая — Седьмая симфонии), с развитой связующей частью и разработочным средним эпизодом (Пятая и Шестая симфонии), с развитым вступлением и эпизодом в разработке (Пятая), с развернутой многотемной кодой, вносящей резкие образные и темповые контрасты (Шестая и Седьмая), возвращающей тематизм I части (Четвертая — Седьмая).

Стремительная скерцозная подвижность и образная многокрасочность, калейдоскопичность финалов во многом близка бурно-энергичным образным сопоставлениям, обостренной ритмике, колоритным тональным и гармоническим сдвигам и оркестровым краскам жанровых сцен прокофьевских балетов. Финалы Первой, Четвертой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта — это массовые сцены, пронизанные и юмористическими зарисовками, и величавыми эпическими напевами, жизнерадостными картинами праздничного шествия, пляса, молодежного карнавала, и мощным призывным набатом коды. Динамичные жанровые финалы, обогащенные драматическими или эпическими волевыми кодами, завершают линию развития героических образов цикла, придают им особо яркую образную конкретность, живописность ассоциативных связей.

Обогащение образного строя и драматургии эпической симфонии в творчестве Прокофьева связано с воплощением не исторических, а современных образов. Воплощением по преимуществу героико-драматическим, не чуждым и психологической детализации, и картинной изобразительности. Это симфонический эпос нового типа, романтический эпос о современности, где повествование ведется от лица активного участника грандиозных событий и конфликтов эпохи. Отсюда и многообразное раскрытие положительного, жизнеутверждающего начала — через активную геронку, романтическую лирику,

¹ В финале Симфонии-концерта — двойные вариации, в финале Второй симфонии — свободные вариации.

поэтическое восприятие природы, задорный юмор, пылкую фантастику, глубокое раздумье о судьбах Родины, эпически мощные «массовые сцены», многокрасочные картины народного веселья.

Все это определяет очень своеобразный эмоционально открытый «новый романтизм» Прокофьева, наделенный резкой целеустремленностью и лаконичностью остроконтрастных эмоциональных проявлений, «деловитой» четкостью конструктивных элементов, сочной конкретностью образного строя.

О ДРАМАТУРГИИ И ТЕМАТИЗМЕ СИМФОНИЙ

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

Первая, «Классическая симфония»¹ Прокофьева — яркий образец жанрового симфонизма юмористического склада². Жизнерадостная, задорная динамичность жанровых тем присуща этой по-весеннему лучезарной симфонии молодого Прокофьева.

В I части своеобразно тонкое сопоставление, подчас сопряжение ритмически упругого, напористого моторного движения, размашистых мелодических скачков, остинатных нагнетаний — и затаенных, словно застенчивых, певучих лирических фраз. (Наивная диатоническая простота, краткость и скромное, приглушенное — *sotto voce* — звучание придают лирическим репликам особое очарование). Отсюда — внутренняя контрастность ремажорной главной партии I части. Здесь сопоставлены волевое нагнетательное движение начальной арпеджированной фразы, изящная танцевальность прихотливого гаммообразного движения второй, основной фразы (обостренной юмористически-лукавыми, угловатыми скачками) и певучей нежной заключительной фразы, звучащей в параллельном миноре (отсюда и тонкая ладовая переменность темы), прерываемой резким секундовым

¹ «Классическая симфония», Ре мажор, соч. 24, для большого симфонического оркестра, в 4 частях (1916—1917). I. Allegro. II. Интермеццо. Larghetto. III. Гавот. Non troppo allegro. IV. Финал. Molto vivace. Впервые исполнена 21 апреля 1918 г. в Петрограде под управлением автора. Партитура издана (последнее издание — Музгиз, М., 1963), имеется грамзапись (Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер К. Зандерлинг).

² Такова и светлая лирико-комедийная Симфоньетта Ля мажор, представляющая собой своеобразную «симфоническую сонатину», образно и стилистически близкую «Классической симфонии».

сдвигом в До мажор (знаменующим начало второго проведения темы).

Сопряжение резких, размашистых «ритмо-жестов» и хрупких свирельных напевов развивается и в связующей части, и в побочной партии. По-современному острый, колкий юмор побочной партии с ее остигательными построениями и резкими тональными сдвигами напоминает жанровые сцены балета «Ромео и Джульетта» (ср. сцену «Улица просыпается» из I акта), а сочетание наивной детской веселости, грациозных прыжков мелодии (на две октавы!) и неожиданных лирически задумчивых, мечтательных фраз предвосхищает облик Джульетты-девочки. Деликатное, нежное звучание каданса побочной партии столь же внезапно сменяется грубоватой бравадой комически громогласной заключительной партии, вариантно повторяющей вступительную фразу главной. В разработке особо примечательна образная трансформация изящной темы побочной партии, перевоплощенной в неистовую фанфару, остигательно повторяемую различными инструментами оркестра на основе секвенций и имитаций. Так подчеркивается динамическая токатность, придающая ярко импульсивную волевою энергию музыке I части.

Основная тема II части (Larghetto), единственная чисто лирическая тема симфонии, отмечена столь характерным для прокофьевской лирики пасторальным утренним колоритом. Совсем тихо и очень светло запевают мелодию высокие первые скрипки, оторванные на две октавы от аккомпанирующих вторых. В среднем разделе вновь, словно издали, возникает упругое остигательное движение, достигая на миг энергичной кульминации. Движение это сохраняется в контрапункте к возвращающейся основной теме (реприза).

Юмористический гавот (III часть) интонационно, ритмически, гармонически и фактурно близок шутилой побочной партии I части: те же забавные прыжки мелодии, подчеркнута угловатые сопоставления тоник далеких тональностей, остигательные ритмы, резкие акценты и динамические контрасты, достигаемые внезапными включениями и выключениями деревянных и медных духовых при ведущей роли струнных. Веселым юмором отмечено и вариационное трио гавота: на квинтовом «волынском» органном пункте литавр и струнных возникает

простенькая, комически чинная тема деревянных духовых. В репризе основная тема воспроизводится в более прозрачной оркестровке, она словно истаивает, уступая место ослепительно-праздничным темам финала.¹

Финал, как и I часть, написан в сонатной форме. Музыка финала по своему образному строю напоминает главную партию I части. Веселая моторность, волевая нагнетательность остигатного движения в сочетании с ланидарной четкостью мелодики и колоритными тональными сдвигами приобретает в финале особую жизнерадостную напористость, неумную энергию. Такова подчеркнута тоничная главная партия финала с ее шестящими звучностями струнных и резвыми скачками мелодии. Такова и задорная побочная партия, открывающаяся остигатной ритмической фигурацией на доминантовом звуке мелодии (ср. финал фортепианного концерта Галынина!) и идущая в ритме стремительного пляса. Такова и «гудошная» заключительная партия, неожиданно близкая ритмо-интонациям русских плясовых песен, а также «Пляске скоморохов» из «Снегурочки» Римского-Корсакова.²

Единое токкатное движение сохраняется во всех разделах финала, достигая кульминации в остигатных нагнетаниях коды.

«Я решил писать большую симфонию, «которая была бы сделана из железа и стали» и для которой уже имелась главная партия. Общий план симфонии напоминал план последней сонаты Бетховена ор. 111...» «...2-я симфония («Классическая симфония» была не очень симфония, но все же симфония, поэтому я решил ее считать первой) вышла большой и сложной вещью, с которой я провозился осень и зиму. После напористой 1-й части хотелось сделать отдушину хотя бы в начале 2-й, которую я задумал как тему с вариациями и взял для этого спокойную тему, сочиненную в Японии. Но, в общем, 5-я соната, квинтет и 2-я симфония, продолжая ли-

¹ Имеется и вторая, расширенная редакция гавота, на наш взгляд, уступающая немногословной первой.

² На это сходство указывает И. Нестьев в своей книге «С. С. Прокофьев».

нию от «Сарказмов», через «Скифскую сюиту» и «Семеро их» представляли собою самые хроматические из моих сочинений. . .»

Эти строки из III главы («Годы пребывания за границей») автобиографии Прокофьева характеризуют различные этапы работы над Второй симфонией.¹

В этом сочинении ярко запечатлен драматический порыв «бури и натиска», присущий многим сочинениям Прокофьева досоветского периода творчества. Вместе с тем Вторая симфония наметила пути к созданию нового, героико-эпического стиля, характерного для последующих «больших симфоний» композитора — Третьей, Четвертой, Пятой, Шестой.²

Вторая симфония Прокофьева — это его первая героико-эпическая симфония.

Драматургия двухчастного цикла основана на контрастном сопоставлении эпически мощного волевого натиска I части, продолженного центральными вариациями финала, и женственно хрупкого благоуханного «островка лирики», возникающего в теме финала, повторяемой в его коде.

В энергических, словно выкованных «из железа и стали» темах I части (сонатное аллегро), урбанистическая моторность причудливо сочетается с характерной для молодого Прокофьева первоначально терпкой «скифской» простотой основных мотивов, строгих и четких по интервалике и ритму, многократно повторяемых, подобно языческому заклинанию. Такова динамичная главная партия с ее угловатыми мелодическими скачками и зигзагами, элементарно четкой ритмикой, резкой политональной полифонией и оstinатными повторами кратких, лапидарных мотивов:

¹ Вторая симфония, ре минор, соч. 40, для большого симфонического оркестра, в 2 частях (1924). I. Allegro ben articolato. II. Тема с вариациями. Впервые исполнена 6 июня 1925 г. в Париже под управлением С. Кусевицкого. Партитура издана (Российское музыкальное издательство, 1925), имеется грамзапись (Симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский).

² Не случайно в последние годы жизни композитор обдумывал новую редакцию этого сочинения (предполагая обозначить его как соч. 136), но, к большому сожалению, не успел осуществить этот замысел.

неожиданные включения элементарных жанровых ритмо-формул: комически чинного менуэта (27), «танца с прыжками» (30), быстрого скерцо (35), марша, токкаты (42—45).¹

Остинатное развитие основного мотива главной партии подготавливает неистовый центральный раздел разработки с его стремительными глиссандирующими пассажами труб, валторн и тромбонов (42). Грозная тема побочной партии, звучащая на фоне пунктирного маршевого ритма литавр, словно сдерживает разбушевавшуюся стихию ритмо-тембровых наваждений (45).

В репризе главная партия звучит еще более светло и энергично, в ней подчеркнуты диатоничные обороты (51). Немногословный «языческий» напев-заклинание побочной партии интонируется теперь в таинственно приглушенном молитвенном звучании « хора », обволакивается терпкими гетерофонными вторами секунд и кварт (вспоминаются политональные наслоения «Весны священной» Стравинского):

4 Pesante

The image shows a musical score for a section titled "4 Pesante". It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including a *mp* marking. The middle staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more rhythmic accompaniment with *mp* dynamics. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a simpler accompaniment with *mp8* dynamics. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Импulsивный десятиголосный контрапункт усиливает гетерофонную полиладовость репризного проведения этой темы (60).

В коде вариантно повторяется «эпизод наваждения» из разработки, стремительно низвергаясь в бездну (соло ударных), завершаясь громогласной монодической речитацией медных, впервые устанавливающей тоническую основу симфонии (*ре*). В главной партии экспозиции преобладал До мажор, в побочной — ми минор. Так исподволь, приемом окружения, подготавливается кадансовый *ре* минор.

¹ Сходные приемы жанрового перевоплощения тем позже использует Шостакович в разработках своих симфоний.

Разительный контраст вносит певучая тема финала (Andante). Она подобна трогательной незатейливой колыбельной песне. Запевает мелодию гобой. Его «белоклавишный» свирельный наигрыш — яркий образец прокофьевской лирической мелодики, отмеченной тонкими национальными чертами:



Натуральный ля минор обогащен здесь дорийским кадансом — «блуждающая тоника» *ля — ре* в конце второго предложения периода, — а также едва заметной тональной переменностью (*ля минор — ре минор*). Типичны для русской лирико-эпической мелодики также опевания опорных тонов, бесполутоновые звукоряды отдельных мотивов, трихордные попевок, плагальные обороты и дорийский оборот; волнообразное строение распевной мелодии, варианты изменения во втором предложении.

Плавно колышущиеся фигурации аккомпанемента подчеркивают ласковую «колыбельность» этой темы. Однако и здесь «густо заплетены»¹ хроматические контрапункты и тембровые наложения.

Вопреки традиции, финал Второй симфонии — это развитая медленная часть с быстрым плясовым средним разделом (тема с вариациями). Строение финала во многом сходно с вариационным принципом построения II части Третьего концерта: лирически мягкая тема; бурные тревожные вариации — то фантастически причудливые, то озорные, задорные; репризное повторе-

¹ Сам Прокофьев лаконично пишет о некоторых, по его мнению, недостатках Второй симфонии: «Слишком густо она была заплетена, слишком много наложений одного на другое и контрапунктов, переходящих в фигурацию» (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, стр. 56). Эти слова вольно уясняют тот план доработки симфонии, который не успел осуществить великий композитор.

ние певучей темы и краткое «волшебное» заключение-каданс.

В *первой* вариации трансформируется начальная фраза темы, приобретающая ярко экспрессивное звучание, вариантно интонируемая различными инструментами оркестра.

Скороговорочно-частушечная *вторая* вариация стилистически близка ярмарочным сценам «Петрушки» Стравинского. Отдельные мотивы темы наделяются стремительным токкатным движением, подхлестываемым гаммообразными пассажами сопровождения, а далее — обостренно синкопированной ритмикой.¹

Жанровое перевоплощение мелодических оборотов темы определяет и образный строй *третьей* вариации, представляющей собой эксцентричный «танец с прыжками». Вторая фраза темы (такты 3—4) здесь впервые сближается с суровыми интонациями побочной партии I части.

Четвертая вариация контрастирует трем предыдущим. В ней вновь возникают плавные, убаюкивающие ритмы колыбельной. В этой вариации примечательна отсутствовавшая в теме фантастически причудливая, зыбкая хроматическая вязь мелодических фигураций, нежные, «лядовские» перезвоны фортепиано (имитирующего звучание челюсты).

Широко развернутые заключительные вариации — пятая и шестая — наиболее резко трансформируют тему финала, сближая ее с энергичными, напористыми темами I части. Однако в этих вариациях местами ощущается некоторая растянутость изложения, заметные повторы. Вероятно, в задуманной композитором новой редакции эти вариации оказались бы несколько переработанными.

В *пятой* вариации возвращаются образы веселого праздника, ярмарочного маскарада. Начальный мотив темы наделяется импульсивным остигатным движением, определяющим и стремительные, подчеркнуто элементарные фигурации сопровождения, предвосхищающие

¹ Эта частушечность, «русская остигатность», «русская синкопированность» кратких попевок через три десятилетия интенсивно разовьется в инструментальных и музыкально-театральных произведениях Р. Щедрина (фортепианная соната, «Озорные частушки», балет «Ковчег-Горбунок», опера «Не только любовь» и др.).

задорно динамичную главную партию I части Четвертой симфонии (вспоминается и финал третьего фортепианного концерта). Любопытна форма этой вариации — простейшая варьированная куплетность (вариации внутри вариаций!).

И, наконец, в *шестой* вариации повторяются темы I части, сливаясь с перевоплощенными фразами темы финала. Кадансовый оборот темы финала звучит сурово и дико (в контроктаве), наделяется мерным ритмом и необычным сложным размером $\left(\frac{7}{4}\right)$, живо напоминая побочную партию I части. Задорный основной мотив главной партии с его дерзкими прыжками остигательно развивается в следующем разделе вариации. Примечательно «белоклавишное» переинтонирование мелодии темы, звучащей теперь в лучезарном До мажоре. Неудержимый волевой подъем органично завершается радостным и дерзким провозглашением темы финала, ритмически обостренной, подчерченной бесчисленными диезами и бемолями контрапунктов. Апофеозная кульминация симфонии основана на полифоническом соединении героически перевоплощенной темы финала и грозного русско-эпического былинного напева побочной партии I части (171).

Резкий заключительный контраст вносит нежная, певучая кода, возвращающая тему финала в ее первоначальном облике свирельного наигрыша, сопровождаемого мерными, убаюкивающими ритмами колыбельной.¹ Подобный интимный эпилог сурового героического повествования весьма показателен для романтического эпоса Прокофьева, воплощающего «полярные» явления современной композитору действительности.

Драматический порыв «бури и натиска», присущий и Второй симфонии, и некоторым другим сочинениям Прокофьева, созданным в России или за рубежом (второй фортепианный концерт, Скифская сюита, «Сарказмы» и

¹ В последних тактах коды вновь происходит неожиданная модуляция в ре минор, оказывающийся основной заключительной тональностью цикла. Эта тональная переменность («блуждающая тоника») в данном случае подчеркивает русские национальные черты мелодии темы.

некоторые другие фортепианные сочинения, кантата «Семеро их»), наиболее психологически глубоко и остро запечатлен в монументальной эпико-романтической Третьей симфонии.¹

Особый интерес представляет переработка и развитие в Третьей симфонии тематизма оперы «Огненный ангел». Отдельные темы оперы предстают здесь в новом, остроконтрастном соотношении, в условиях чисто инструментальных форм (сонатная — в I части, сложная трехчастная — в последующих частях). Используемые оперные лейтмотивы (например, тема галлюцинаций Ренаты, тема Огненного ангела) даны лишь в отдельных, преимущественно производных (трансформированных) вариантах, но не в основном для оперы варианте. Производный вариант оперного лейтмотива становится основой экспозиционного изложения темы в симфонии. Существенна гармоническая, фактурная, тембровая перекраска оперных лейтмотивов. В этой связи многие темы получают в симфонии совершенно новое, подчас противоположное опере образно-смысловое значение.

Наиболее сложный образ I части (*Moderato*) — вступительная тема главной партии. Начальная хроматическая попевка темы (такты 1—3) — лейтмотив галлюцинаций Ренаты из «Огненного ангела».² В симфонии использован производный вариант лейтмотива из кульминации сцены Ренаты и Рупрехта (1-я картина оперы, цифра 32 клавира), звучащий после длительной подготовки (тематические преобразования лейтмотива аналогичны становлению темы призрака в монологе Бориса из сцены в тереме оперы «Борис Годунов»). В отличие от «Огненного ангела», в симфонии данная тема с самого начала утверждается в звучании всего оркестра при оглушительных ударах большого колокола.³ В ней

¹ Третья симфония, до минор, соч. 44, для большого симфонического оркестра, в 3 частях (1928). I. *Moderato*. II. *Andante*. III. *Allegro agitato*. IV. *Andante mosso*. Впервые исполнена 17 мая 1929 г. в Париже под управлением Пьера Монте. Партитура издана (Музгиз, М., 1963), имеется грамзапись (Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Г. Рождественский).

² В опере данный лейтмотив напоминает хроматическую тему призрака царевича Димитрия из «Бориса Годунова» Муссорского.

³ Вспоминается набатная драматическая сцена «Село горит» из оперы «Семен Котко».

подчеркнуты поступательные ритмы марша, она подвергается коренным трансформациям, звучит то сурово, то героически-приподнято, то трагически-подавленно. Так раскрывается мужественный драматизм героического плана, присущий этой «лейттеме борьбы и тревоги» в симфонии:

Moderato

V-ni I
3 Tr.
Cimpana
f

3 Tr-ni
V-le
Tuba
V-c
C-b.
pesantissimo e ben ten.

и т. д.

В грозном, фантастическом скерцо и в финале переплавленные мелодические обороты вступительной темы главной партии I части неожиданно оказываются близки теме *D—Es—C—H*, получившей столь устойчивый тра-

тедийный облик в драматических сочинениях Шостаковича 50-х годов:

7

III часть

a) 2 Fl. *f* *espressivo*

b) 2 Tr. *f* *cresc.*

3 Tr.
Cor.
Tr-бе *rit.* *fff*

IV часть

a) 1 Tr. *ff* и т. д.

b) Cl. 1 *p* *espressivo* Fl. 1 и т. д.

в) V-ni 1 *ppp* *dolce*

Не менее существенно образное переосмысление лейтмотива Огненного ангела, приобретающего в главной партии I части симфонии черты национального эпического склада.¹ Особенно значительна переработка первого проведения темы по сравнению с оперным лейтмотивом. Вместо одинокого напева альтов, тоскливо звучащего хроматического контрапункта гобоев (см. цифру 53 I акта клавира оперы) — громогласная мелодия четырех валторн в унисон со скрипками (далее с контрабасами), прорезающих ажитированные фигурации струнных на фоне ритмически строгих басов при ясной диатонике гармоний начала темы (цифра 4 I части симфонии).

¹ Эта тема первоначально предназначалась для «белого», т. е. абсолютно диатонического, струнного квартета.

V-ni I, II
 4 Cor. \flat
P *espressivo*
tr
 V-le div
 V-ni II *gliss.*
 V-c.
 Cl.b.
p
p *div.*
tr
 C-fag.
 C-b.
tr
tr
tr
tr

This musical score is for a symphony orchestra. It features several parts: Violins I and II, Clarinet in B-flat (Cl.b.), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The score is in 7/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *espressivo*. Performance instructions include *tr* (trills), *div.* (divisions), and *gliss.* (glissando). The score is divided into three systems, each with multiple staves for different instruments.

В этом простом и светлом напеве есть скрытая интонационная связь с драматичной вступительной темой — начальное восходящее (на терцию) и последующее нисходящее поступенное движение ритмически мерными

долями, столь присущее повествовательным мелодиям русских былин и эпических песен.

В опере проведения лейтмотива фрагментарны, эпизодичны, лишены развития. В симфонии тема главной партии широко распета уже в экспозиции. В опере она звучит в оркестровом сопровождении к монологу Ренаты, в симфонии тема эта — на первом плане. Вариантные проведения темы слиты в единое, мелодически развитое и цельное расширенное построение. А в разработке и репризе та же тема подвергается рельефным образным перевоплощениям.

В побочной партии (16) использован лейтмотив любви рыцаря Рупрехта к Ренате, сохранивший и в симфонии присущий ему характер таинственного и нежного признания, ласкового утешения:

9 Poco più tranquillo

V-ni I
sul G

p
dolce ed espressivo

V-la

V-ni II

V.c. *pp*
C-b.

Fag. Cl. Fag.

Различные варианты лейтмотива объединены здесь в развернутое полифоническое построение: ср. II акт клавира оперы цифры 191, 26; IV акт, цифры 118—136. Порывистая, тревожная вторая тема¹ трехчастной

¹ В опере это тема мести Рупрехта, его поединка с Генрихом (III акт, цифра 31).

побочной партии, интонационно близкая вступительной теме (хроматическое триольное движение), вносит новый драматический контраст, развивающийся в разработке:

9-a

[21] Poco più mosso

a)

2 Ob.
Archi pizz pizz

2 Tr-be
mf

2 Fag.
mf

2 Cl.
Cl.b.
mf

2 Cl.
p

2 Fag. p
C-b. p
pizz.

Мужественная тема рыцаря Рупрехта — краткий мотив, исполняемый солирующими медными (одна из основных тем оперы), — лишь эпизодически появляется в разработке и в коде I части:

10

[34]

ff marcattissimo

Музыка разработки, воплощающая образы борьбы, частично заимствована из антракта ко 2-й картине III акта оперы.¹ Темы экспозиции и тема эпизода разработки объединяются в ней на основе импульсивного ритма марша-токкаты в напряженно-героическом плане.² В момент кульминации полифонически соединяются темы главной партии, побочной партии и эпизода (46). Это

¹ Симфоническая картина поединка и раения Рупрехта.

² Подобное образное слияние тем на основе четкого ритма марша-токкаты присуще и разработкам Четвертой и Шестой симфоний. Драматичная звукопись битвы предвосхищает также разработку Шестой симфонии.

полифоническое соединение, продолженное каноническим развитием песенной темы главной партии, образует динамическую ложную репризу. Начинаясь в До мажоре, этот эпизод модулирует в сферу бемольных тональностей и завершается ненстовым канонем на теме эпизода (51) и мощной «былинной» трансформацией нежной мелодии побочной партии (53). Резкий спад звучности, торможение маршевого ритма, продолжительная цезура на застывшем педальном тритоне (совсем как перед репризой I части Шестой симфонии!) знаменуют конец разработки — перерастание ложной динамической репризы в сжатую реальную репризу-коду, где вновь раздельно повторены вторая тема главной партии, первая тема побочной, а «нод занавес» — и вступительная тема главной партии.

В сжатой репризе-коде основные темы звучат таинственно, приглушенно, устало. Особенно выразительно репризное проведение основной темы главной партии: напевная мелодия флейт обволакивается многослойными триольными фигурациями кларнетов, арф, скрипок, ритмической педалью труб, играющих пианиссимо (55). Эта шелестящая звучность, этот таинственный «шешот таинственных сил» перенесены в симфонию из V акта «Огненного ангела» (сцена магического освобождения бесчувственных монахинь от власти галлюцинаций). В том же психологическом колорите представлены в репризе-коде побочная и вступительная темы, а в последних тактах — и тема эпизода из разработки. При этом полифонически соединяются обе темы побочной партии, далее вступительная и первая побочная темы, наконец — темы эпизода из разработки и вступительная. Здесь неожиданно вскрывается и скрытая ранее интонационная близость всех тем главной и побочной партий (восходящее поступенное движение на малую терцию). «Заклинательная» вступительная тема постепенно включается в фоновое движение, остигато пронизывая глухую, замороженную звучность коды. Отступившая вдаль, она словно опутывает своей волшебной паутиной основные мелодические образы I части — и лирические, и волевые, «противленческие».

Сфера таинственных и нежных лирических образов господствует и во II части, в средних эпизодах Скерцо и финала.

Примечательно диатоническое двухголосное пение флейт и фагота в основной теме II части (Andante),¹ близкое русской подголосочной полифонии. Этот эпизод разительно напоминает полифонический распев пьесы «В монастыре» из Маленькой сюиты Бородина:

11

Andante

2 Fl. *p dolce* *ten.*

Fag. I *pp* *ten.*

ten. *ten.2*

и т. д.

II часть написана в сложной трехчастной форме. Ее первый раздел — тема и расширенная вариация на нее. Здесь существенны ладовая переменность темы и резкий тональный сдвиг, внесенный вторым, варьированным проведением (C—a; E—cis). Двухголосное пение флейт и фагота в вариации (см. пример 11) сопровождается тремолирующим контрапунктом альтов и вязкими аккордами скрипок и виолончелей: типичная для «среднего» Прокофьева многослойность, многогранность оркестровой ткани!

Но вот начинается средний раздел (эпизод), основанный на нескольких контрастирующих друг другу темах. Первая из них (71) содержит тритоновый мелодический скачок параллельными терциями и тремолирующее движение контрапункта. Ее колорит предвосхищает «полет призраков» в Скерцо. Этой «теме тревожных предчувствий» (такова она и в опере) отвечает наивная диатоническая фраза скрипок — мелодическое движение терциями по тонам мягкого нонаккорда субдоми-

¹ В опере — это тема монастыря (хор монахинь).

нанты — на фоне неторопливых пассажей низких кларнетов и бас-кларнета (вновь, как в побочной партии, легкое дуновение ночного ветра). Краткая реминисценция певучей основной темы (73) сменяется повторным проведением «темы предчувствий» (74), в ее изложение включаются глissандирующие звучности засурдиненных высоких скрипок — это уже прямое предвосхищение полетных глissандо III части.

Исподволь рождается новая тема. Ее диапазон — всего лишь один тон (уменьшенная терция), полутоновые мелодические интервалы скрипок словно сжимаются до третей или четвертей тона, обволакивающих единый опорный тон, образуя некий моноступенный лад с двумя вспомогательными тонами. Впечатляют упорное мелодическое остинато темы, диссонирующие включения фонового тремолирующего противосложения:



В опере — это тема прорицания грядущих страданий (сцена гадания из I акта, цифра 148 клавира оперы).

Новой теме отвечает мелодия солирующей скрипки, насыщенная суровыми квартовыми оборотами (в опере — тема Фауста с его сомнениями и исканиями). Квартовые попевки получают самостоятельное развитие, а далее перевоплощаются в еще одну (четвертую!) тему средней части, более светлую и экспрессивную (До мажор), наделенную терпкими неразрешенными альтерациями и певучей ансамблевой полифонией (80).¹ Словно припев, повторяется квартовая «фаустовская» тема:



¹ См. пример 47 на стр. 144.

В репризе основная тема вновь проводится два раза, но в зеркальном тональном соотношении (первое проведение E—cis, второе, варьированное, C—a). В краткой коде звучат отголоски секундовой «темы прорицаний» (88), заканчиваясь на неустойчивой малой терции *si — re* с опорой на звук *si* (вводный тон До мажора), что вносит в заключительный каданс элемент атонического локрийского лада...

В двух последующих частях распевная мелодика сметается фантастическим вихрем Скерцо и грозным ураганом inferнального финала, возникая лишь островками, реминисценциями: мелодические обороты главной партии I части прорезают пассажные фигурации крайних разделов трехчастного Скерцо, тема побочной партии включается в репризу трехчастного финала. В крайних разделах Скерцо, рисующих неистовую картину бури, а также в финале с его жесткими полифоническими наслоениями (вступительная тема) и суровой энергичной моторикой (основная тема), — развиваются центральные в цикле образы драматической борьбы, достигающие подлинно героического напряжения и размаха.

III часть (Скерцо) открывается тремолирующей триольной остигатной фигурацией скрипок и альтов, на фоне которой призывно звучит трансформированный начальный мотив основной темы главной партии I части.

Хроматические пассажи контрапункта обнаруживают сходство с драматическими темами I части — вступительной и второй побочной. Но вот динамическое напряжение резко обрывается, сменяясь тревожными шорохами пассажных фигураций, свистящими глиссандо (от флажолета к натуральному звуку!). В этом «эпизоде наваждения» участвуют одни лишь струнные, каждая партия которых (кроме контрабасов) расслаивается на три самостоятельных партии (divisi a 3). Возникает тринадцатиголосная полифония политональных фигураций (91). Ритмические имитации в отдельных голосах образуют в целом непрерывное пульсирующее вихревое движение шестнадцатыми и столь же непрерывные нисходящие глиссандо скрипок в различных регистрах:

divisi a 3, развивается неуловимая, распыленная по тринадцати голосам политонально-имитационная «тема наваждений».

Но вот возвращается начальная триольная фигурация, обостренная пятизвучными и семизвучными политональными аккордами, в которых подчеркнуты интервалы малой ноты, тритона. Повторяется и призывная контртема, напоминающая о героическом напеве главной партии I части. И вновь, подобно рефрену, возникает то же хаотичное движение струнных, в котором комплекс политональных наслоений создает в целом атональный колорит. Гибкая изменчивость рисунка пассажных фигураций и последований глассандирующих тонов придают «эпизоду наваждений» черты разработочности. В условиях тональной неопределенности и подчеркнутой ритмической остинатности (подобно финалу си-бемоль-минорной сонаты Шопена) происходит и свободное преобразование мелодических пассажей. Колорит злого шабаша подчеркивается и пронзительным посвистом высокой флейты, интонирующей начальную тему. В целом первый раздел Скерцо написан в свободно трактованной двойной двухчастной форме (АВА₁В₁), где А — изложение начальной темы, а В — «эпизод наваждений».¹ Переход к средней части (трио) выделен речитативной фразой флейт, в которой явственно всплывает интонационная связь начальной темы Скерцо не только с основной (героической), но и с вступительной («набатной») темами I части.

Интонации вступительной темы I части трансформируются и в «за мороженном» трио с его несмежными хроматизмами мелодии (гобои, флейта с гобоем и т. д.) и терпкими атональными тональными сдвигами диссонирующих полифункциональных аккордов, сопрягающих далекие строи тритонового соотношения (d-moll — gis-moll, a-moll — dis-moll и т. д.). Вальсовая ритмика сопровождения основной темы трио (110) едва различима в сочетании с вязкими педальными аккордами. Форма трио рондообразна (АВАСА).² Мелодика второй темы

¹ В первом разделе Скерцо развит тематизм спены заклинаний и видений Ренаты из II акта оперы (см. цифры 217—235 клавира).

² Рондообразное строение и вальсовые ритмы присущи и трио Скерцо Пятой симфонии.

(112) более вокальна и экспрессивна (труба с альтами), подобна столь же певучей до-мажорной четвертой теме среднего эпизода II части (80). Далее варьируется вальсовый рефрен, обогащенный певучими контрапунктами валторн и низких деревянных, вырастающими из тематизма предыдущего эпизода. Второй эпизод трио (116) начинается новой темой также вальсового диатонического напевного склада (соло кларнета с противосложением струнных). Внезапно включается грозная вступительная тема I части, исполняемая солирующей трубой (словно роковая лейттема навязчивой идеи в «Фантастической симфонии» Берлиоза). Повторяется рефренная «хроматическая свирель» вальсовой темы — на фоне фантастичных по тембру нарочито элементарных фигураций... трубы и тромбона с арфами (играющими попеременно в далеких строях!). И вновь, как в рондо-сонате, повторяется «баритоновая» певучая и светлая тема первого эпизода (121), однако без какого-либо тонального перемещения, к тому же это проведение выполняет функции некоей коды трио.

Но вот возвращается основной образ Скерцо — «эпизод наваждений» с его атональным колоритом, остигнутыми ритмическими имитациями, тринадцатиголосной полифонией бесовских модулирующих пассажей и колдовских глассандо (123—133). Это новый развитой (расширенный) вариант данного эпизода, разрастающийся в целостную (слитную) репризу Скерцо. Резкие кличи трубы¹, далее валторн, низкой тубы, прорезающие динамически неизменный и зыбкий шуршащий фон, создают ощущение космической масштабности и яркой контрастности звуковой перспективы. Фанфары грозной вступительной темы доносятся словно свыше, с небес, подавляя «адские вихри» струнных. В этой символической изобразительности Скерцо особенно рельефно выступают берлиозовские веяния («Шабаш» в финале «Фантастической симфонии»), заметные и в других частях прокофьевской симфонии: ее финал близок по характеру берлиозовскому «Шествию на казнь», набат вступительной темы — набату финала «Фантастической», а «предгрозовая» II часть — вступлению и «Сцене в полях» из той же симфонии.

¹ См. пример 71 на стр. 188.

Эффектно вплетаются в змеинный клубок пассажиров партии деревянных духовых, удваивающих верхние голоса струнных (130). Все более отчетливо интонируется новая тема, синтезирующая обороты вступительной и основной тем главной партии I части и начальной темы скерцо (133).

Грозной кульминацией Скерцо является ее лаконичная кода, где в жесткодиссонантном звучании медных интонируется ритмически увеличенная оstinатная вступительная лейттема симфонии, заканчиваясь пронзительной и страшной мажорной терцией До мажора (*до — ми*).¹ Так тональная неопределенность отдельных разделов сочетается с тональным объединением всех частей цикла, ибо их основные тональные опоры (до минор — ля минор — До мажор) связаны как одноименные и параллельные строи.

В сложной трехчастной форме написан и финал симфонии. Его двухтемный первый раздел образует безрепризную двухчастную форму, первая часть которой носит характер медленного вступления к неистово динамичной второй теме. Вступительная первая тема (*Andante mosso*) — это зловещий политональный траурный марш, наделенный грозной ритмической энергией.² Инструментальная гетерофония глоссандирующих «причетов» образует жесткие параллелизмы септим и нон (в том числе — у глоссандирующих тромбонов) с опорой на тона *си* и *до* на фоне локрийского уменьшенного трезвучия *до-диез — ми — соль* (валторны, гобой, арфы). Подобные оstinатные заклинания встречаются и в кантате «Семеро их». Во втором предложении на фоне оstinатной ритмической педали валторны возникают «траурно-триумфальные» параллельные звучания труб и тромбонов в контрастных регистрах, в которых чередуются мажорные и минорные трезвучия далеких строев (139).³ Оstinатный контрапункт с несмежными хроматизмами также напоминает о вступительной теме I части цикла.

Вторая тема (*Allegro moderato*) — это тема прокля-

¹ В опере аналогичная трансформация оstinатного лейтмотива звучит в конце IV акта, это тема смертного приговора инквизитора («сжечь ведьму на костре!»), тема неизбежной казни Ренаты.

² В опере — это тема мага Агриппы.

³ См. пример 60 на стр. 167.

В сжатой репризе траурная первая тема звучит у низких фаготов подобно глухим рыданиям на фоне мерного «звона кандалов» у кларнетов и низких труб (здесь уже вспоминается кода последнего акта оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича с ее остиной фразой басов). Далее траурный напев полифонически соединяется с лирической мелодией побочной партии I части¹ (см. пример 9 на стр. 53). Ми минор этой темы — тональность мажорной терции по отношению к основному строю, что подчеркивает гегемонию До мажора в столь трагическом и мятежном финале! Стрелчатые имитации певучей темы-реминисценции усиливают ее лирический пафос. В сочетании с траурно-маршевой контртемой басов (поддержанной жесткими фанфарами труб и валторн) эта нежная «любовная колыбельная» приобретает характер выразительного сольного пения-причета, некоего заключительного «ариозо lamento» (жалобы), грубо прерываемого громокипящим натиском токкатной второй темы (см. пример 15 на стр. 63). Здесь уже исчезает всякое подобие человеческого пения: вновь, как и в грозном Скерцо, сверкают зигзагообразные молнии глиссандирующих скрипок и арф, накаляющие inferнальную «тему проклятий» (157). Колорит драматического марша-токкаты усиливается и диссонантными фанфарами двух труб (особенно «вопиющи» малые секунды!). Далее «тема проклятий» полифонически соединяется с набатными трезвучиями медных из первой темы финала, близкими вступительной «лейттеме борьбы и тревоги» (164). Общая кульминация финала, как и Скерцо, передвинута в коду, что придает репризе характер резкого восхождения к крутой, обрывистой вершине (обрыв — это реально неизбежная бесконечная пауза после заключительного «звукового пика» последних тактов!). Здесь повторяется та же трансформация второй темы финала (сближающая ее с вступительной лейттемой), которая звучала при переходе к среднему эпизоду финала (147 и 167). Но здесь фактура туттийная, притом насыщенная хроматическими контрапунктами (полифоническими трансформациями вступительной лейттемы наваждения и борьбы). Тонической опорой двенадцатиступенного звукоряда является мажор-

¹ Цифры 155—156 партитуры симфонии.

ная терция До мажора (*до — ми*) — своеобразный лейт-интервал, завершающий и Скерцо, и финал. В Скерцо эта «лейттерция» словно повисает в напряженном звучании высоких труб, валторн и предельно высокого тромбона (вторая октава), а в конце финала та же терция низвергается в бездну большой октавы, где «правят бал» туба, низкие тромбоны, литавры, большой барабан и тамтам...

Нет, финал Третьей симфонии — не апофеоз, а скорее фантастическая картина и «страшного суда», и задорного вызова небесам! Но и то, и другое — лишь аллегорическое отображение душевной бури, переживаемой современным человеком, чуждым иезуитской и инквизиторской психологии (порождаемой буржуазной цивилизацией XX века), но оторванным от родной почвы. Вот почему столь органичны образные трансформации музыкальных характеристик брюсовского «средневекового романа», их новое концепционное перевоплощение в драматургически самостоятельном симфоническом произведении. Содержание симфонии хотя и связано с идейной концепцией родственной по тематизму оперы, но значительно шире, обобщеннее и многозначнее ее конкретного содержания, тем более сюжета. Ведь и предложенная здесь смысловая расшифровка — лишь одна из многих возможных (подобно комментариям к симфониям Чайковского, Бородина, Малера, Шостаковича, концертам Бартока и т. д.). Знание смысловой роли в опере отдельных «лейтмотивов состояний» помогает, разумеется, конкретнее ощутить их образные функции в симфонии. Но существенно именно то, что эти лейтмотивы и в опере, и особенно в симфонии, трактуются не как лейтмотивы персонажей, а как обобщенные лейттемы эмоциональных состояний, что допускает их трансформированное перенесение и свободное развитие вне узко ограниченных сюжетных рамок — подобно лейттемам, перенесенным из киномузыки и театральной музыки Прокофьева в оперу «Война и мир», Пятую и Седьмую симфонии и т. д.

Драматургия симфонии, образные соотношения тем в их последовательности, общий план и структура всего цикла и его отдельных частей не соответствуют сюжету «Огненного ангела», не совпадают с музыкальной драматургией прокофьевской оперы. Сам композитор отри-

цает образную связь Третьей симфонии с сюжетом «Огненного ангела».¹

Как уже отмечалось, драматургический замысел Третьей симфонии Прокофьева во многом близок «Фантастической симфонии» Берлиоза — это также драматические сцены «бури и натиска», романтического единоборства сильного, но одинокого человека с фантастически преломленной в воображении героя жестокой действительностью — этой «современной инквизицией», справляющей свой шабаш, но бессильной сломить в человеке мятежный дух борьбы, стойкость чувств и мощь фантазии художника-творца. В то же время прокофьевской симфонии присущи ярко национальные черты эпического сказа, аллегорически преломляющего реальные конфликты и характеристики сквозь призму фантастических аллегорий и увлекательного повествования о чудесных небылицах. Отсюда и русский фольклорный колорит основных тем (в особенности распевных). Существенной особенностью является также ведущая роль в цикле тематизма героического или активно-драматического склада.

Не экспрессионистская драма, не мистические образы средневековья, а вполне реальные коллизии, сочетание активной национальной героики, острого драматизма и пылкой романтической фантастики — вот что определяет образный строй Третьей симфонии, составляет яркую особенность этого глубоко содержательного произведения.

Четвертая симфония² — одно из самых светлых, лучезарных творений Сергея Прокофьева. Его первая

¹ «Главнейший тематический материал был сочинен независимо от «Огненного ангела». Войдя в оперу, он, естественно, принял окраску от сюжета, но, выйдя из оперы в симфонию, он, на мой взгляд, вновь потерял эту окраску и потому я хотел бы, чтобы слушатель воспринял Третью симфонию просто как симфонию без какого-либо сюжета» (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, стр. 63). Сравнительный анализ тематизма Третьей симфонии и «Огненного ангела», Четвертой симфонии (2-я редакция) и «Блудного сына» может составить содержание отдельного исследования.

² Четвертая симфония, До мажор, соч. 47 (112), для большого симфонического оркестра, в 4-х частях (1930—1947). I. Andante.

редакция относится к 1930 году. В 1947 году композитор написал вторую (окончательную) редакцию Четвертой симфонии, усилил мелодическую выразительность ее тем, доработал форму и оркестровку. «В какой-то степени в симфонии сохранен прежний материал, но я так много дописал нового, что это произведение, по существу, можно назвать моей седьмой симфонией»,— писал композитор о второй редакции.¹ Капитальной переработке подверглась, в частности, I часть. Прокофьев, уже закончивший свои Пятую и Шестую симфонии, находившийся в полном расцвете творческих сил и мастерства, создал на материале своего раннего сочинения ясную и цельную в стилистическом и конструктивном отношении композицию. И все же образно-драматургический замысел симфонии, ее центральный тематический материал в основном определились уже в первой редакции.

Известно, что в Четвертую симфонию вошли некоторые темы балета «Блудный сын» (из номеров «Мужской танец», «Возвращение сына», «Красавица», «Уход», «Встреча с товарищами»). В автобиографии композитор указывает на свое стремление «трактовать материал симфонически». Как и в других симфониях, встречающиеся здесь театральные лейтмотивы подвергаются сложному развитию, а подчас и существенному изменению.

Четвертой симфонии присущи черты сюитности, рельефное сопоставление образов героических, лирических и жанровых, а также былинная повествовательность музыкального развития. Контрастное сочетание неукротимой энергии, пленительно-мягкого лиризма, сказочной фантастики и веселого юмора придает музыке симфонии особую многоплановость.

Allegro eroico. II. Andante tranquillo. III. Moderato quasi allegretto. IV. Allegro risoluto.

Первая редакция впервые исполнена 14 ноября 1930 г. в Бостоне под управлением С. Кусевицкого. Вторая — в 1959 г. в Москве под управлением Г. Рождественского. Партитура второй редакции издана («Советский композитор», М., 1962), имеется грамзапись (Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, дирижер Г. Рождественский).

¹ «Советское искусство» от 1 января 1948 г.

Торжественно звучит медленное вступление, подобное степенному зачину эпического повествования:¹



«Былинный» напев духовых, подчеркнута диатоничный в первых тактах, содержит внезапные и резкие мелодические модуляции, поддержанные тональными сдвигами аккордов сопровождения. А в кадансе вновь утверждается лучезарный До мажор.

Развитое вступление двухтемно. Его вторая тема, столь же певучая, насыщена более экспрессивными хроматическими оборотами и в мелодии и в полифоническом сопровождении (1), дополнена суровой контртемой басов (в этот диалогический контрапункт введен пунктирный мотив первой темы). Эта более драматичная «тема скитаний» вновь появится лишь в среднем разделе II части. В одном из контрапунктов выделяется хроматическое движение параллельными квартами. Второе проведение «темы скитаний» (2) гармонизовано одними лишь трезвучиями различных тональностей (си минора, Ля-бемоль мажора, соль минора, ля-бемоль минора, Ре-бемоль мажора). Но в упорных повторяющихся кадансах вновь устанавливается тоника До мажора, выплывающая из диссонирующих секундовых напластований вводнотоновой увеличенной сексты (ре-бемоль — си) на вспомогательный тонический звук (до).² В кадансах возвращается пунктирный ритм первой темы, но свободное мелодическое развитие обеих тем динамизирует тональную трехчастность вступления, придает ему безрепризную структуру (три периода — ABC).

Возникает стремительное и четкое движение. Начинается жизнерадостный марш, изобилующий парадок-

¹ Анализ дан по второй редакции симфонии.

² Цифра 3 партитуры.

сальными прыжками мелодии, неожиданными резкими акцентами. Это главная партия I части:

17 **Allegro eroico** V-ni I. II

Piano
Cl.
V-le
Arpa
3 Tr-ni
Cl. b.
Fag.
C-fag.
C-b

f energico
simile
f Arpa
Arpa simile

3 Tr-ni
Cor.
Tuba
C-b.
2 Tr-ni
и т. д.

Она дерзко энергична и комически угловата. Здесь использована одна из эпизодических тем балета «Блудный сын» — тема среднего эпизода «Мужского танца» (4), значительно измененная во второй редакции симфонии. Эпизодический материал балета перерабатывается в основной тематизм симфонического аллегро. Нарочитая простоватость темы главной партии в первой редакции симфонии связана с тем, что в балете эта же тема характеризует грубоватых и примитивных «товарищей» главного героя. Отсюда и некоторая гротескность, пародийность прямолинейных кадансов, сохранившаяся и во второй редакции. Однако во второй редакции образный строй темы значительно обогащен в связи с характерным обострением мелодического рисунка,¹ динамизацией фактуры (импульсивное биение шестнадцатых, отсутствующее в «Мужском танце» с его нарочито обедненной фактурой). Пунктирная ритмика басов вырастает

¹ См. главу III, стр. 131.

из «заглавной» былинной темы вступления. На первый план выступает волевое начало, столь характерное для Прокофьева. Задорная шутка, жизнерадостный юмор сродни прокофьевской героике!

Главная партия изложена в форме замкнутого периода повторной структуры с тональным сдвигом в начале второго предложения и с повторяющимся в обоих предложениях отклонением из До мажора в далекую тональность соль-диез минор. Характерны подчеркнута сходные полные автентические кадансы в конце обоих предложений «прокофьевского периода».¹ Кадансы эти подобны хлестким корневым рифмам Маяковского, столь привившимся в современной молодой поэзии. . .

Обширная связующая партия (7) содержит много новых тем. Некоторые из них развивают токкатно-маршевые пунктирные ритмы главной партии (связанные также с эпической «солнечной» темой вступления). Другая группа тем предвосхищает мягкую напевность, светлую певучесть побочной партии. В этом плане особенно рельефна ре-мажорная пасторальная мелодия гобоев и английского рожка (9), в которой характерны повышенные II и IV ступени мажора (своеобразный гиподидийский лад).

Все более и более настойчиво интонируется начальный мотив побочной партии. И вот возникает ее напевная пастораль: свирельный наигрыш флейты, струящиеся фигурации кларнета на фоне шелестящей педали струнных и поющего баса (11). Пасторальный колорит подчеркивается и мягкими переливами тембров солирующих духовых: мелодия от флейты переходит к кларнету и вновь к флейте, а плавные триольные фигурации — от кларнета к фаготу. В симфонии нежная свирель флейты вносит тепло и свет не только в побочную партию I части, но и в певучие темы II, III частей и финала (см. примеры 19, 22 и 24 на стр. 74, 76 и 78). Необычна тонкая полиладовость побочной темы. Мелодия — сама по себе минорная, с переменной тонической опорой (*си — ми*) — «омажоривается» гармонизацией (Соль мажор):

¹ Термин Ю. Левашева. См. его статью «Музыка балета «Золушка» С. Прокофьева».

Allegretto

Fl. solo

p dolce

V-ni II
V-la

Cl.
V-ni I

V-c.

Cl. solo

p

Побочная партия, как и главная, изложена в форме замкнутого периода повторной структуры с отклонением на четыре знака (в Ми-бемоль мажор) и повторяющимися «рифмованными» кадансами в конце обоих предложений.¹ Дополнение к побочной партии образует краткую заключительную часть, столь же светлую, спокойную, пасторальную. Певучая мелодия скрипок и альтов (далее — гобоев и кларнетов) колоритно оттеняется тихими колокольными аккордами трех тромбонов и тубы (выделяются терпкие параллельные секунды первого и второго тромбонов). Этим торжественным отдаленным «благовестом» заканчивается экспозиция I части.

Тем более резко вторгается неистовый марш-токката в начале разработки. Здесь использована токкатная фактура темы главной партии (гармонические фигурации и пунктирные ритмы). На этом фоне настойчиво и резко звучит оstinатный синкопированный мотив, подобный призывному кличу. Это новый эпизодический материал, своеобразная тема-мотив.

¹ Классическое тонико-доминантовое соотношение главной и побочной партий (До мажор — Соль мажор) дополняется многочисленными колоритными тональными сдвигами внутри отдельных периодов.

Любопытна необычная для разработки тональная устойчивость ее первого раздела (Соль мажор), компенсируемая ярким обновлением тематизма и оркестрового звучания (остинатные заклинания медных). Но вот наступает колоритный терцовый сдвиг, и новое — модуляционное развитие той же темы-мотива (с фактурой главной партии) вызывает появление певучей темы заключительной партии, мелодически обновленной и расширенной (18). Кадансирующая однотональная фраза преобразилась в развитое модулирующее построение, кульминацией которого является каноническое провозглашение былинной темы вступления (см. пример 16 на стр. 68). Возвращение этого величавого запева знаменует некую «сюжетную кульминацию» эпического сказа (такова и разработка I части Богатырской симфонии Бородина). Вновь появляется тема главной партии. Но теперь ее эксцентрические пассажи трансформированы неустойчивыми гармониями и резким ладотональным переченьем (Ля мажор — до минор), а мелодия темы звучит в патетическом до миноре. Зато свирельная тема побочной партии преобразилась в гимническую мелодию, канонически излагаемую струнными и валторнами, далее — солирующей трубой. А струящиеся триольные фигуры экспозиции перевоплощаются в массивную «тяжелозвонкую» тему, приобретающую в этом разделе разработки самостоятельное значение.¹ И здесь примечательна тональная устойчивость крупного раздела разработки — Ля-бемоль мажор выдерживается на протяжении семи страниц партитуры. Эта бемольная тональность звучит особенно солнечно после «темных» дизизных тональностей разработки и «белых» До мажора и Соль мажора экспозиции.

Наступает последний, наиболее напряженный по контрастам раздел разработки. Повторяется драматическая трансформация темы главной партии (25). В этом проведении особенно подчеркнуты диссонантные большие септаккорды и увеличенные трезвучия сопровождения, вызывающие и новые мелодические сдвиги, подобные «звону клинков», скрещивающихся в жаркой схватке. Этот столь характерный для прокофьевских разработок

¹ Такова и трансформация триольного аккомпанемента основной темы в среднем разделе медленной, III части Пятой симфонии.

батальный эпизод завершается еще более мощным провозглашением былинного богатырского образа — темы вступления. Тема вступления звучит теперь победоносно и громогласно, в ней подчеркнуты мощные «хоровые» унисоны и терпкие гетерофонные противосложения басов.¹

В динамической репризе усиливается токкатно-маршевый колорит главной партии. Ее рельефная фигурационная фактура экспонируется как самостоятельная тема, а колоритные ладовые модуляции (До мажор — до минор) создают яркие сопоставления света и тени, грозного набата и праздничного перезвона. Тем более героично и активно звучит задорный и дерзкий напев главной партии. И темпераментный марш главной партии, и ласковая пастораль побочной повторены в репризе в своем первоначальном облике. Связующая часть несколько сжата, побочная же партия повторяется весьма точно, хотя в тональном подчинении. Акварельная заключительная партия в репризе отсутствует, заменяясь дополнительным проведением темы побочной партии, звучащей более мощно, по-хоровому — подобно ее трансформации в центральном разделе разработки.

Краткая однотемная кода I части тонально устойчива, но весьма импульсивна по ритмическому, тембровому и гармоническому развитию. Маршевая фактура главной партии преобразуется в четкие и лапидарные маркированные фигурации, «подпираемые» терпкими аккордами тромбонов и тубы, играющих в тесном расположении. В этих аккордах особенно выделяются интервалы большей секунды и тритона. Исподволь вводится начальный мотив главной партии. Его остинатные нагнетания, заклинания (подобные темам I части Второй симфонии) приводят к заключительному проведению всей темы главной партии с дополнительным модуляционным секвентным повтором кадансовой унисонной фразы, характерной размашистыми мелодическими скачками. Итак, I часть закончилась победой «грубого, стремительного марша»² главной партии.

¹ Ср. трансформацию темы главной партии в начале репризы I части Пятой симфонии.

² Так определял В. Маяковский близкие ему черты музыки Прокофьева. См. М а я к о в с к и й. Собрание сочинений, т. VII. Гослитиздат, М., 1940, стр. 258.

Эпические и пейзажные образы вступления и побочной партии I части развиты во II, медленной части.

Диатоническая до-мажорная тема II части — это тема возвращения на родину из балета «Блудный сын»:



В балете эта светлая распевная мелодия появляется эпизодически, мимолетно, лишь в коде последнего номера («Возвращение сына»). В симфонии же она является основной темой медленной части, приобретая мощное гимническое звучание в ее репризе. Пасторальный напев темы звучит у флейты, контрапункт исполняют струнные.

В среднем разделе сложной трехчастной формы (45) возникают тревожные, контрастирующие друг другу эпизоды. Горестный «причет» тубы и контрафагота, поющих на фоне таинственно шелестящих фигураций скрипок, кларнетов и фаготов, прерывается ритмически четкими звенящими аккордами рояля, арфы, струнных *pizzicato*, поддержанными большим барабаном и тарелками. Далее у кларнета появляется мелодия ориентального склада, продолженная томными вздохами английского рожка, валторн, гобоя. Вновь звучит суровая фраза басов, подобная строгому былинному сказу о скорбных событиях:



Светлая основная тема звучит теперь более сочно, она словно успокаивает, утешает. Изложение темы динамизируется рельефными каноническими имитациями. Далее идиллически пасторальный контрапункт фортепиано (50) к одному из разработанных ее проведений вносит полное успокоение. И еще более тревожно звучат грозные набатные аккорды медных, рояля и арфы, поддержанные литаврами и большим бараба-

ном (51). Словно далекое эхо, звучат они далее у валторны и фаготов. А гобой и английский рожок запевают новую печальную мелодию речитативного склада, отмеченную русским национальным колоритом. Последующий диалог напряженно экспрессивных фраз высоких скрипок и грозного пунктирного мотива басов¹ предвосхищает сходный эпизод *Adagio* Пятой симфонии. Сходство усиливается и преобразованием спокойного контрапунктического сопровождения к начальной, основной мелодии в четко скандируемую маршевую тему (эта трансформация отсутствует в первой редакции).

Эпически мощный, величавый характер, эмоционально близкий вступлению к I части, носит сжатая динамическая реприза, представляющая собой туттийное проведение основной темы. На отголосках той же темы основана и спокойная кода.

Образный строй и драматургия *Andante* Четвертой симфонии в основном близки медленным частям поздних симфоний Прокофьева — Пятой, Шестой, Седьмой.

Наиболее тесно связана с музыкальными образами балета «Блудный сын» (с эпизодом «Красавица») лирико-скерцозная III часть (*Moderato quasi allegretto*). Она написана в двойной сложной трехчастной форме. Вступительный раздел представляет собой постепенное становление основной темы. Мягкая лиричность (в духе си-минорного вальса из «Войны и мира» или ми-минорной темы Джульетты) мелодии основной темы сочетается с причудливой, чуть тревожной фантастикой оркестрового колорита, элементами ориентализма (вспоминаются изысканно красивые, неуловимо тревожные «ускользающие» напевы Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова).

В этой мелодии примечательны минорно-мажорный колорит (си минор — Си мажор) и пластичная модуляция в мажорную вводнотоновую тональность Си-бемоль мажор. При этом в момент модуляции вводится резкий мелодический оборот — тритон (*си—фа*), подчеркнутый глиссандирующим штрихом скрипок, придающий теме своеобразную «колючую ласковость». А в аккомпанементе — четкое танцевальное движение:

¹ Эта диалогическая тема — вторая тема вступления к I части.

Вторая фраза темы заканчивается в Фа мажоре с последующим тритоновым сдвигом в исходный си минор.

Краткая, тематически самостоятельная связка (в ней примечательны грациозные пассажиры «прыжки» флейты) приводит к появлению второй темы (59). И в ней мелодия, более плавная, песенная и экспрессивная, сохраняет миноро-мажорный колорит. Примечательна мягкая переменчивость тонической опоры (*ре—соль—до*):

Первый раздел заканчивается возвращением основной темы. Ей контрастирует ритмически упругое «дандантное» трио (Ре мажор). И здесь ладовой основой темы является мелодическое расщепление III ступени, вызывающее красочную мажоро-минорную светотень. Но ритмика новой темы более четкая, почти маршевая, мелодическая линия духовых изобилует веселыми скачками, а энергичное мелодическое движение по тонам тонического трезвучия подкрепляется резвыми гаммообразными пассажами струнных.

Тема эта излагается в простой трехчастной форме. Ее середина вариантно изменяет тему (четкое *pizzicato* скрипок и *staccato* флейт).

Реприза III части — сжатая вариационная. Пассажный контрапункт флейт и кларнетов усиливает женственную пластику основой темы. (Певучая вторая тема в репризе III части отсутствует, зато вводится

в коде финала.) Далее следует повторное проведение трио в тональном подчинении (Си мажор) и в мажорной тональности вводного тона (Си-бемоль мажор) с последующим заключительным проведением основной темы в си миноре. Мерцающий миноро-мажорный колорит мелодии особенно подчеркнут в краткой коде. Здесь настойчиво повторяется начальная фраза темы (что вызывает ассоциации с вступительным разделом части). Заключительный каданс предвосхищает поэтичную замирающую коду си-минорного вальса из оперы «Война и мир». В целом III часть подхватывает и развивает нежную женственную лирику побочной партии I части и тревожные фантастические образы среднего раздела *Andante*.

Волевая, напористая ритмика, отличающая главную партию I части, присуща и жизнерадостному финалу. Финал написан в форме рондо с варьируемыми проведением тем, их полифоническим соединением в репризе и двухтемной развитой кодой (ABA₁BA₂CA_A^BDBA. coda).

Резкая, угловатая «жестикуляция» унисонной темы рефрена близка подобным же остигнатым ритмом жестам главной партии I части:¹

23 *Allegretto risoluto*

Piano
Archi pizz

Timp.
Gr.cassa

The image shows a musical score for a section titled '23 Allegretto risoluto'. It features two staves: a treble clef staff for Piano (Piano) and a bass clef staff for Archi pizzicato (Archi pizz). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a dynamic marking of 'f' (forte). The archi pizzicato part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the staves, there are markings for 'Timp.' (Timpani) and 'Gr.cassa' (Grande cassa).

Ритмически остигнательное размашистое движение струнных в дополнении к рефрену (связка перед первым эпизодом) выделяется в самостоятельную энергичную вторую тему рефрена.

Эпически распевная тема первого эпизода (79), написанного в том же До мажоре, основана на перевоп-

¹ Эта тема фактурно и интонационно близка вступительной теме первого номера балета («Уход»), однако не является цитатой и звучит иначе — светло и энергично. В отличие от балета, в финале симфонии эта тема активно развивается и обновляется.

лощенных в героическом плане интонациях вступления, а также основной темы Andante:



В балете «Блудный сын» эта светлая певучая мелодия является лейтмотивом главного героя. Примечательна неомраченная мажорная диатоника этого радостного величального напева. Первый эпизод написан в форме периода с двумя функционально сходными тоническими кадансами.

Сжатое варьированное повторение остиатной второй темы рефрена (ритмика и фактура этого проведения динамизированы) приводит к второму эпизоду. Он представляет собой тональные, тембровые и фактурные вариации на тему первого эпизода (82). Начальная фраза темы последовательно проходит в Ре мажоре, Фа мажоре, Соль-бемоль мажоре и До мажоре. Мелодия темы перебрасывается от гобоев с фаготами к трубе с контрабасами, от флейты с гобоем к тромбону и валторнам на фоне четкого маршевого движения, близкого тематизму рефрена.

Возвращается энергичный размашистый рефрен с его резкими «ритмо-жестами» струнных и медных. Это его проведение представляет собой свободное варьирование обеих тем рефрена. Продолжительная связка (замирающая пульсация тонического органного пункта басов) подготавливает колоритный третий (средний) эпизод.

Мелодически рельефный маршеобразный средний эпизод (Ми-бемоль мажор) превосходит песенно-маршевую до-мажорную тему среднего раздела финала Седьмой симфонии. Весело и празднично звучат певучие триоли флейты с фаготом (через октаву) на фоне отрывистого маршевого аккомпанемента. Чистая «ионийская» диатоника мелодии лишь на миг обволакивается минорной III и лидийской IV ступенями:

Andantino

89 2 Fl.

pp

Средний эпизод написан в простой однотемной трехчастной форме. Его середина развивает начальную маршевую попевку. Колоритно полутоновое смещение тоники (Ре мажор) перед репризой среднего эпизода. Динамическая реприза (94) повторяет ту же маршевую тему в походном звучании «духового оркестра» (мелодия у высокой трубы, отрывистые аккорды у тромбонов и тубы).

В начале репризы финала происходит полифоническое соединение энергичной «богатырской» темы рефрена и песенной величальной темы первого эпизода (До мажор). Подобный же динамический контрапункт двух тем встречается и в праздничной репризе финала Шестой симфонии (законченной незадолго до написания второй редакции Четвертой симфонии).

Далее вводится еще один (четвертый!) эпизод (99), в котором широко распета экспрессивная вторая тема танцевальной III части симфонии (см. пример 22 на стр. 76). Эта мелодия звучит здесь гимнически мощно, по-хоровому. Она проходит в могучем унисоне четырех валторн, тубы и контрабасов (во втором предложении добавлены туба и первые скрипки). И вновь повторяется одно из проведений песенной темы первого эпизода (B) — на этот раз в Си-бемоль мажоре (тональности «двойной субдоминанты» к основному До мажору), а далее вновь в До мажоре, в полифоническом соединении с тематизмом рефрена.

По существу, первый эпизод является в этом много-темном рондо неким вторым рефреном, в то время как собственно рефрен (A) в каждом новом проведении по-новому трансформируется или свободно варьируется. В этом можно заметить сходство со старинным фольклорным прообразом рондо (BACADA...), где рефрен (припев) повторялся не до, а после каждого нового эпизода (куплета) хороводного танца. Вот

таким лапидарным песенным припевом и является в этом симфоническом финале тема первого эпизода (см. пример 24 на стр. 78).

Но вот наступает развитая двухтемная кода (103). Ее первый — токкатный, ярко импульсивный раздел развивает и утверждает оstinатную ритмику и размашистое мелодическое движение, присущие обеим темам рефрена (А).

Токкатный раздел коды обширен и написан в форме свободных тонально развивающих вариаций. Кода начинается в тональности VI низкой ступени к До мажору и модулирует в основной строй через тональность III ступени, что образует тональное последование по тонам увеличенного трезвучия (Ля-бемоль — Ми — До). Нагнетательная оstinатность ритмики подчеркнута мерными маршевыми ударами литавр, чередующихся с большим барабаном и четкими отрывистыми басами. Мощное нарастание звучности в этой стремительной токкате приводит ко второму, заключительному разделу коды.

Заключительный раздел коды финала (115) представляет собой могучее кульминационное проведение былинной вступительной темы симфонии на фоне грандиозного колокольного перезвона медных, фортепиано и ударных. Колоритна праздничная колокольная полиритмия: тяжелозвонкие, выдержанные на два такта низкие аккорды тромбонов и тубы с тарелками и большим барабаном (медленный «большой колокол»), сильные металлические звоны четвертей у фортепиано с валторнами, играющими неизменный тонический звук *до* в среднем регистре («средние колокола») и, наконец, четкие скороговорочные квинтолы труб, играющих оstinатную ритмическую фигурацию на том же тоническом звуке (подвижные «малые колокола!»). Ослепительным заревом света вздымаются ввысь стремительные пассажи скрипок и деревянных духовых, поддержанные хлесткими *glissando* арфы...

Эпилог Четвертой симфонии Прокофьева подобен «Восходу солнца» из его «Скифской сюиты»: та же ирихонская мощь оркестрового звучания, тот же дерзновенный порыв к свету, та же первозданная свежесть эпически сурового жизнеутверждения...

Обобщим наиболее существенные изменения, внесен-

ные во вторую редакцию Четвертой симфонии по сравнению с первой редакцией симфонии и балетом «Блудный сын».

В первой редакции симфонии (и в балете) отсутствуют в *I части* — 1) новый, тематически рельефный вариант эпического вступления; 2) новый вариант мелодии начальной фразы токкатной темы главной партии; 3) энергичное экспозиционное развитие темы главной партии; 4) светлая напевная связующая часть; 5) пасторальная заключительная часть; 6) основной раздел разработки, трансформирующий темы вступления, главной и побочной партий; 7) мелодическое развитие темы связующей части в репризе. *Во II части* — 8) повторное, расширенное проведение основной темы II части (*Andante*); 9) разработочное развитие тем в среднем разделе; 10) динамическая реприза. *В III части* — 11) вступительное (вводное) проведение темы III части (*Moderato allegretto*); 12) кода. *В финале* — 13) новый вариант рефрена финала и его экспозиционное развитие; 14) новый вариант второго (среднего) эпизода, основанный на новой маршеобразной теме; 15) кульминационное проведение эпической темы вступления.

Все эти изменения связаны прежде всего с введением новых тем эпического склада — как распевных, так и динамичных. Композитор добивается большей мелодической и ритмической рельефности, индивидуальной характерности основных тем. Балетный тематизм гротескового склада преобразуется в жизнерадостные волевые темы (I часть, финал). Неизмеримо активизировалось и обогатилось во второй редакции развитие и преобразование тем, вносящее подчас контрастный драматический элемент. Угловатые резкие переходы сменились мелодически непрерывным развитием основных тем или новыми рельефными темами. Оркестровая фактура стала намного более прозрачной и лаконичной. Во второй редакции подчеркнуты светлая эпическая повествовательность симфонической драматургии, жизнеутверждающий героический пафос токкатно-маршевых и распевных тем цикла.

Здесь указаны лишь основные, наиболее существенные изменения, введенные во вторую редакцию. Если же сравнивать первую редакцию и балет «Блудный

сын», то нужно отметить, что многие эпизоды первой редакции отсутствуют в балете. Это вся I часть, кроме начала ее главной партии, средний раздел и реприза *Andante*, рефрен финала и все его проведения, развитие второй темы финала, его второй (средний) эпизод и кода.

Таким образом, почти весь тематический материал второй редакции симфонии существенно переработан по сравнению с балетом или полностью отсутствует в балете. А тематическое развитие, форма и музыкальная драматургия симфонии в целом еще более самостоятельны. Лишь отдельные эпизоды цикла связаны с образами некоторых сцен балета (III часть, главная партия I части, тема *Andante*, вторая тема финала).

И в Третьей, и в Четвертой симфониях Прокофьева эпическая драматургия симфонического цикла (в особенности его первой части) независима от сюжета и музыкальной драматургии музыкально-сценических произведений, отдельные темы которых переосмыслены и развиты в этих симфониях. В обеих симфониях примечательно кардинальное перевоплощение лирико-романтических (Третья симфония) и гротескных (Четвертая симфония) театральных лейтмотивов, преобразующихся в динамичные или распевные героические темы русского национального эпического склада.

Глубокая идейно-художественная эволюция Прокофьева-симфониста, проявившаяся в его подлинно классических симфониях советского периода творчества, сказалась в большей целеустремленности идейного замысла и драматургии поздних симфоний, отражении в них образов советской действительности, в более глубоком раскрытии положительного начала, в расширении и обогащении круга образов, в стилистической цельности музыкального языка, драматургической целостности формы этих композиций.

Пятая симфония¹ — наиболее яркий образец ге-

¹ Пятая симфония, Си-бемоль мажор, соч. 100, для большого симфонического оркестра, в 4-х частях (1944). I. *Andante*. II. *Allegro marcato*. III. *Adagio*. IV. *Allegro giocoso*. Впервые исполнена 13 января 1945 г. в Москве под управлением автора. Партитура издана (Музгиз, М., 1947), имеется грамзапись (Симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер Л. Стоковский).

роико-эпического симфонизма Прокофьева. Это, пожалуй, наиболее светлая, жизнеутверждающая эпическая симфония во всей современной музыке. Героические образы занимают в ней центральное место. Их становление и развитие в I части, в среднем эпизоде Adagio и в финале определяют всю драматургию сочинения. Жанровое начало (скерцозность, токкатность, пасторальность) и лирика не только контрастируют «прямолинейно»-героическим образам, но и дополняют, обогащают их. Так, в финале токкатность — своеобразное преломление героики.¹ В главной партии I части героика преломляется в лирико-эпическом плане.

Несомненна образно-интонационная взаимосвязь эпических тем Пятой симфонии. Мелодические обороты начальной темы главной партии I части продолжены «богатырской» второй темой, открывающей связующий раздел главной партии, и первой темой заключительной партии, интонационно близкими теме Кутузова из «Войны и мира». Те же интонации драматически перевоплощаются в среднем эпизоде Adagio с его тревожными кличами и суровыми «хоровыми» речитативами народного склада. Гимническую величавость приобретают сходные мелодические обороты в теме среднего эпизода финала, интонационно близкой лейтмотивам народной славы опер «Семен Котко» и «Война и мир»:

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ, I часть
Главная партия

26 Andante

Fl.

p

Cor. V-c.
Tuba C-b.
Fag.

3

связующая часть

¹ В этом плане характерны также первый, третий и пятый фортепианные концерты Прокофьева, его седьмая фортепианная соната.

Первое проведение темы главной партии подобно монодическому хоровому запеву светлого певучего гимна. Эту диатоничную величальную мелодию можно назвать темой Родины,¹ темой народной славы...

Примечательны полифоническое противопоставление и контрастное развитие различных тематических элементов внутри главной партии I части. В этом плане существенно сопряжение светлых певучих фраз солирующих деревянных духовых и затаенно зловещего, грозного пунктирного контрапункта низких медных (туба, тромбоны в тесном расположении) и струнных. В самой мелодии выделяется сочетание распевности звуковысотной линии и импульсивных (в частности, пунктирных) поступательных ритмов, приобретающих постепенно все большую значимость. Все это является действенным стимулом напряженного (как в «Героической» Бетховена!) становления героического образа от скромного лирико-эпического запева экспозиции к «хоровому» гимну репризы и коды.

Уже в расширенном втором предложении главной партии имитационно вычленяется начальная фраза, далее — мотив темы, которая словно сжимается, концентрирует свои очертания. Неторопливая величальная мелодия трансформируется в типично прокофьевскую тему-клич, вариантно перекрашенную мелодическими модуляциями и тональными сдвигами (B — A — Des), политональными сочетаниями голосов $\left(\frac{Des}{D}\right)$.

Связующая часть открывается новой темой (З), интонационно и темброво вырастающей из басового контрапункта и пунктирных ритмов первой темы. Здесь особенно существенны прокофьевский мажор с повышенными II и IV ступенями и упорные секундовые лейт-интонации-кличи. Эта новая мелодия запеваётся хорвыми унисонами низких духовых и струнных, дважды прерываясь все той же начальной фразой первой темы, подобной полифонически вторгающемуся мотивному рефрену. Но вот массивное аккордовое движение, рожденное второй темой, застывает на тоническом секст-аккорде, сменяясь плавно льющемся тремолирую-

¹ Т. Боганова называет «темой Родины» тему среднего эпизода финала (93).

шими фигурациями струнных. Флейта и гобой в октаву исполняют безмятежно светлую «русско-восточную» мелодию, привольно раскрытую в двух расширенных предложениях побочной партии (6). Экспрессивное противопоставление строго диатонических и сгущенно-хроматических оборотов, широкое экспозиционное мелодическое развитие, «пейзажная» фигурационная фактура — все это сближает побочную партию I части Пятой симфонии с темами «весны и счастья» из оперы «Война и мир» (ариозо Андрея в 1-й картине) и Седьмой симфонии (побочная партия I части)...

Заключительная партия двухтемна. Ее первая тема (8) — это вновь величальный гимн, близкий начальной «теме Родины». Но здесь острее и лапидарнее пунктирная ритмика, подчеркнутая синкопированным опорным тоном, звонче и мощнее звучание напева в смешанном тембре трубы, струнных, дерева. Секундовая лейтинтонация темы подхватывается остинатным пунктирно-синкопированным движением духовых. Причудливая вторая тема заключительной партии (9) полифонически сопоставляет скороговорочно-частушечные «прибаутки» струнных и духовых и мощные, неторопливо стихающие колокольные звоны медных (исполняющих пятизвучный вертикально расположенный аккорд-звукоряд прокофьевского гиполидийского «сверхмажора»!).¹ Экспозиция I части Четвертой симфонии заканчивалась подобным же «вечевым» перезвоном медных...

Разработка открывается унисонным проведением темы главной партии в басах на фоне замирающих аккордов духовых (10) — прием, повторенный в Шестой и Седьмой симфониях. Такое целостное повторение темы в основной тональности придает сонатной форме элементы рондообразного строения.

В первом разделе разработки сливаются в единую мелодию-гимн две «темы Родины» — начальные фразы главной и заключительной партий. Острое, колючее триольное движение в сопровождении (высокие пиццикато скрипок и альтов, стаккато флейт и кларнетов) подготавливает второй, «батальный» раздел разработки, полифонически соединяющий две речитативно-

¹ См. пример 66 на стр. 177. О ладовой структуре и гармонии см. в главе III.

маршевые темы — вторые темы главной и заключительной партий. «Кутузовская» мелодия связующей части главной партии, интонируемая могучим хором валторн, перебивается изломанными пассажами трансформированной заключительной темы, приобретающей грозный наступательный облик некоего ритмо-тембрового наваждения. (Так подготавливаются образные трансформации тематизма II части симфонии.) Густая, темная вязь крикливых остигатных пассажей, захватывающих огромный звуковой диапазон, прорезается богатырским кличем «кутузовской» темы, постепенно выплывающей из вихревой пучины «наполеоновских» лихорадочных ритмо-тембров... И вновь звучит песнь весеннего обновления жизни: в целостном расширенном периоде повторной структуры (столь необычном для последнего раздела разработки!) расцветает мелодия побочной партии, достигающая в своем развитии предельной кульминационной тесситуры (*до-диез*⁴ и скрипок и флейт). Ей контрапунктирует суровая «кутузовская» тема, включающаяся многократными лаконичными репликами. Весь этот эпизод модулирует из эпичной бемольной тональности (Ми-бемоль мажор) в жарко-экспрессивную диезную (Ми мажор), отстоящую на тритон от основной (Си-бемоль мажор).

Ярко и активно звучит репризное гимническое преобразование начальной «темы Родины» у медных, словно имитирующих многотысячный хоровой клич. Резкие вертикальные и горизонтальные переченья косвенно разрешаются в лучезарную тонику Си-бемоль мажора (17).¹

Сжатое повторение всех тем экспозиции (особенно сокращена побочная, столь целостно изложенная в разработке — в репризе повторено лишь ее второе предложение) сменяется развитой кодой (23). Здесь объединяются основные мелодические мотивы обеих тем главной партии, образуя новую, синтетическую тему, в которой подчеркнута былинная секундовая попевка, играющая в симфонии роль своего рода «победной лейтинтонации» русского народа...

Эта синтетическая тема изложена в форме дважды повторенного слитного периода. Важный драматургиче-

¹ См. пример 68 на стр. 179.

ский «контраст под занавес» вносит заключительное дополнение коды (25). Вдали вновь слышны походные триольные ритмы главной партии (столь грозно наступавшие в разработке). Им отвечает все тот же «лейт-клич» главной партии, достигающий своеобразной интервально-тесситурной кульминации; он завершается восходящей большой ноной к IV повышенной ступени (вновь тритон от тонического центра!), разрешенной в квинту заключительного тонического трезвучия (с того же звука *фа* начнется остиная фигурация II части).

II часть (ре минор) — это своеобразное «забавно-зловещее» скерцо-токатта. Разнообразные — то причудливые, то грозные трансформации ее основной темы уже характеризовались в I главе (см. пример I на стр. 26). Первый раздел сложной технической формы сочетает вариационный принцип изложения и развития первой темы ($a\ a_1\ a_2\dots$) и элементы двухтемной простой трехчастности общего построения (ABA). Впрочем, и вторая тема (B), по существу, лишь свободно, пассажижно варьирует ту же навязчивую основную тему. В то же время в ней заключены и мелодические предвестники трио. Необычны приемы варьирования первой темы. Каждая новая вариация вносит новые тематические элементы. Выделяются, в частности, драматичные кличи духовых в конце второй вариации (28), которые активно развиваются в последующих вариациях. Работочны и тональные смещения темы на малую терцию вверх и вниз от основного строя, создающие тритоновые соотношения вариаций (*фа минор* — *си минор*). Подчас тема представлена лишь своей дразнящей начальной фразой, интервалика которой обострена малыми нонами, большими септимами и другими обращениями основных, исходных мелодических интервалов (32).

К числу вариантных перевоплощений этой «темы-оборотня» относится и комически-жалобное интонирование ее фаготом в ритмическом увеличении (33). Здесь подчеркнут неожиданный еврейский колорит начальной попевки с ее щемящими полутонами (VI—V—IV повышенная в миноре), заставляющими вспомнить «Еврейскую увертюру» Прокофьева, цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича, «Еврейские песни»,

Симфоньеты № 1 и № 2 и квартеты М. Вайнберга. Так жутковато-бойкий «пляс нашествия» оборачивается сиротливым «танцем в гетто»... Навязчиво звучит мрачноватая тритоновая попевка с однообразно акцентированным окончанием на IV повышенной ступени. Это своего рода пляска смерти — подобно финалу Трио Шостаковича...

Иной, контрастный цикл «симфонических кадров» представлен идиллическим трио. Его пасторальный рефрен интонационно подготовлен лаконичной второй темой первого раздела. Рондообразное трио сопоставляет ре-мажорный свирельный рефрен (повторенный после эпизода полутонем выше) и двухтемный вальсовый эпизод, возвращенный в ослепительно-феерическом блеске туттийной звучности. Концентрическое построение трио завершено рефреном в первоначальной тональности (АВ₁ВА).

Драматический «пляс нашествия» по-настоящему раскрывается лишь в динамической репризе, также построенной в форме свободных тонально развивающихся вариаций. Здесь особенно резко выступает батальная остинатность и мелодического и фонового движения, взвихренная чередующимися пассажами струнных и деревянных (как в батальном эпизоде разработки I части). В самой теме все более выделяются интервалы малой ноты, тритона, резкие переченья. А в коде доминирует набатный клич, повисший на одном — двух иступленно повторяющихся тонах. И в мелодической речитации, и в полифонически возникающих полиладовых вертикальных переченьях, и в тритоновом звукоряде *basso ostinato*, и в тональных сопоставлениях, политональных наслоениях (ре минор — ля-бемоль минор) господствует «лейтинтервал нашествия» — тритон между тоникой и смещенной на полтона вниз доминантой (или IV повышенной ступенью). А мерные четверти диссонантного аккордового *ostinato* медных (в мелодическом положении все того же доминантно-тритонового тона ля-бемоль) подчеркивают батальную изобразительность драматической звукописи скерцо-токкаты.

III часть (*Adagio*, Фа мажор) написана в сложной трехчастной форме. В теме первого раздела вновь, как и в главной партии I части, полифонически сопоставлены светлая эпическая мелодия духовых и темная

контртема басов. В теме выделяются вокальные секундовые обороты, в контртеме — грозные шаги на тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы. Во вступительных тактах экспонируется лишь басовая контртема на фоне миноро-мажорных тремолирующих гармонических фигураций (близких «лунным» триолям четырнадцатой сонаты Бетховена). Кантиленная мелодия темы сочетает плавное движение с размашистыми скачками, резко раздвигающими ее диапазон (см. пример 27 на стр. 85). Эти скачки (на септиму, нону, сексту, квинту) вносят в мелодию элементы скрытого двухголосия, дополняемого тембровой многосоставностью напева: его отдельные мотивы и фразы разбросаны по различным партиям духовых и струнных. Все это подчеркивает присущий этому образу «дифирамбический» (по определению самого композитора) колорит весеннего цветения, половодья красок и экспрессии. Тема изложена в простой репризной двухчастной форме. Второе предложение начального периода повторной структуры сдвигает тональность на полтона (F — E). Середина вносит контрастирующий тематический элемент в духе экспрессивного мелодического речитатива-ариозо. Дважды повторенная певучая фраза гобоев и фоготов развивается в романтически страстную кантилену (62), подобную любовным темам балета «Ромео и Джульетта». В момент кульминации примечательны синкопированные смещения акцентированных тонов этой инструментальной кантилены. Первый раздел (А) завершается частичным повторением второго предложения основной темы с тем же полутоновым сдвигом (F — E).

В средней части (эпизоде В) возникают величаво-скорбные эпические темы. Первая из них звучит в басах подобно певучему хоровому сказу о горести народной (вспоминается Пролог «Бориса Годунова» или хоровая «Заповедь» из «Семена Котко»). Ей отвечает патетическая остиная фраза скрипок, в которой драматически преломляются пунктирные поступательные ритмы главной партии I части.¹ Этот диалог вариационно повторяется в динамизированной оркестровой фактуре.

¹ См. пример 26 на стр. 84.

Второй раздел среднего эпизода (67) открывается новой темой, еще более драматичной и еще более явно трансформирующей ритмо-интонации «темы Родины» из I части. Завершающий эту монодийную тему-фразу минорный секстаккорд VI ступени ($\begin{smallmatrix} \text{IV}_6 / \text{III} \\ \text{Г} / \text{Н} \end{smallmatrix}$) вызывает прямые ассоциации с образом Бориса Годунова (начальное ариозо Бориса из 2-й картины Пролога). Далее темы среднего раздела полифонически объединяются, достигая единой мощной кульминации. Триольный фигурационный контрапункт к основной теме первого раздела внезапно преобразуется в самостоятельную грозную тему, громогласно утверждаемую тромбонами (71). Тем более нежно, камерно звучит у одной лишь струнной группы в начале репризы основная «весенняя» тема. Повторяется и туттийная ариозно-мадригальная мелодия, звучащая здесь еще более мощным лирическим гимном (74). В коде таинственно мерцают «лунные» триоли вступительной контртемы (примечательны нисходящие параллельные трезвучия, вызывающие мерцающие миноро-мажорные последования). Задумчивая «лунная» фигурация обрамляет эту лирико-философскую и в то же время остроконфликтную часть, в которой наиболее рельефно вылеплены символические образы Родины мирной и Родины борющейся...

Финал открывается пасторальной вступительной темой (флейта и фагот на фоне педали валторн), сменяющейся эпически степенной, изложенной в увеличении «темой Родины» из I части. Медленное вступление к финалу, заканчивающееся застывшим на фермате аккордом струнных, звучит подобно симфоническому антракту в опере. Ибо рефрен финала вносит праздничное оживление, искрометную веселость, задорный юмор. Пасторальный наигрыш кларнета завершается грубоватой буффонадой: резкие тональные сдвиги (B—G—Des), энергичный пассаж, резко синкопированные скачки на нону, акцентированное тоническое трезвучие с тритоном в сопровождении. Словно взрывы смеха звучат темпераментные, нарочито угловатые пассажи струнных в дважды повторенной фразе — своего рода «инструментальном припеве» рефрена. Вторая тема рефрена, открывающая связующую часть рондо-сонаты, написана в духе простодушного галона (83). Грациоз-

ная тема побочной партии, с тонко преломленным испанским колоритом ее танцевального аккомпанемента, стилистически аналогична некоторым сценам оперы «Дуэнья» (серенада, танцы I акта). Унисонная «хоровая» тема среднего эпизода близка гимническому лейтмотиву народной славы из оперы «Семен Котко». Ее каноническое изложение неоднократно прерывается резко-энергичными вторжениями второй темы рефрена. Сжатая реприза повторяет темы рефрена и первого эпизода.

В коде темп образных сопоставлений ускоряется, сжимается (таковы и коды Третьей, Шестой, Седьмой симфоний). Пассажное движение рефрена выделяется в самостоятельную остигатную тему, контрапунктически соединяющуюся с начальной фразой того же рефрена. Торжественно и мощно скандируют медные величальный напев среднего эпизода. В момент кульминации появляется секундовая лейтинтонация «темы Родины» из главной партии I части, подхваченная стремительным и четким токкатным движением, подобным неудержимому натиску народного воинства.

В монументальной Шестой симфонии¹ воссоздана драматическая борьба народа. Эпическая многоплановость повествования при единстве идейного содержания приобретает здесь особую целеустремленность (напоминая оперы «Война и мир», «Семен Котко»). Написанная вскоре после окончания Великой Отечественной войны, симфония выдержана в монументально-эпическом трагедийном плане. В этом произведении глубоко своеобразно воплощаются острейшие исторические и психологические конфликты, рожденные грозными событиями второй мировой войны.

И по содержанию, и по композиционным особенностям трехчастного цикла это сочинение, навеянное гроз-

¹ Шестая симфония, ми-бемоль минор, соч. III, для большого симфонического оркестра, в 3-х частях (1947). I. Allegro moderato. II. Largo. III. Vivace. Впервые исполнена 11 октября 1947 г. в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. Партитура издана (Музгиз, М., 1960), имеется грамзапись (заслуженный коллектив РСФСР симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. Мравинский).

ными событиями Великой Отечественной войны, полное раздумий о пережитом, относится, как и Пятая симфония к эпическому жанру. Центральное место в симфонии занимают образы героико-драматические (главная и заключительная партии, разработка и кода I части, кода финала) и лирико-эпические (побочная партия I части, основные темы II части).

Композитор писал в одной из статей с присущим ему лаконизмом: «Первая часть — беспокойного характера, местами лирического, местами сурового; вторая часть — *Andante*¹ — более светлая и певучая; финал — быстрый, мажорный, приближающийся по характеру к моей Пятой симфонии, если бы не суровые отзвуки первой части».² В цикле происходит также становление и развитие маршевых образов — то героичных, то грозных, жестоких.

В опере «Война и мир», величайшем произведении Прокофьева, две образных сферы — лирико-драматическая и народно-героическая — четко отграничены. В частности, противопоставление лирико-драматической сцены смерти Андрея и светлого героико-эпического финала с шекспировской силой контраста воплощает заключительную антитезу: личная трагедия — и бессмертие народа.

В противоположность опере «Война и мир», в Шестой симфонии существенно тесное взаимопроникновение драматической лирики и эпоса, субъективного и объективного начал во всех основных темах сочинения. И это также придает драматургии целого эпическую масштабность, многоплановость образного строя.

Шестая симфония является ярким образцом остро-конфликтного драматического эпоса Прокофьева.

Среди симфоний композитора Шестая выделяется остротой драматических контрастов, сложностью соотношений образов, напряженностью тематического развития. Отсюда и преобладание сонатного принципа развития в каждой из частей.

¹ II часть в окончательной редакции идет в темпе *Largo*.

² С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, стр. 453, примечание 26.

В симфонии противопоставлены образы жестокие и человечные, эмоции элегические и мужественные. В этом плане существует контраст двух основных образных сфер цикла. Одна из них — это суровые ритмы военного марша. Иногда, в сочетании с энергичными песенными мелодиями в духе советских походных маршей, они приобретают мужественный, героический, характер. Но чаще эти грозные ритмы противопоставляются распевным мелодиям и звучат зловещей угрозой, характеризую «злую силу» враждебного народу фашизма. Вторая образная сфера цикла — это распевные мелодии русского народно-песенного склада. Их стойкий проникновенный лиризм крепнет и непреодолимо просветляется в процессе музыкального развития во II части и в финале.

Жесткие, остинатные, лаконические ритмо-интонации марша, то мужественно героичные, то грозные, призывают вступительную тему, связующую и заключительную партии, разработку и коду I части; средний раздел II части; финал. Они звучат обычно в низком регистре, у солирующих медных духовых, поддержанных ударными. Круг интонаций, связанный с протяженной распевной мелодикой широкого дыхания — то элегически печальной, то эмоционально-напряженной, «сгущенной» — отличает главную и побочную партии I части, основные темы II части, первый раздел коды финала. Подчас возникают полифонические «противопоставления в одновременности» различных тематических элементов. Так раскрываются внутритематические противоречия, присущие некоторым основным музыкальным образам симфонии. Существенно также и смысловое перевоплощение, трансформация некоторых тем в процессе развития.

Ясно ощутимы национальные черты мелодики симфонии, жанровая конкретность основного тематизма. В певучих темах I части (главной и побочной) ощущается близость к интонациям русских протяжных песен лирико-эпического склада. Тематизм финала основан на мелодических оборотах, близких ритмо-интонациям советских героических маршей, а также задорных молодежных танцев.

Присущее творчеству Прокофьева воздействие оперно-балетных жанров на образный строй эпической сим-

фонии (но отнюдь не замена симфонического принципа музыкально-театральным, тем более иллюстративным!) сказывается наиболее отчетливо во II части и в «праздничном» разделе финала. Лирический тематизм II части с его широко распевной, непрерывно развивающейся мелодикой вызывает в памяти балетные адажио Прокофьева, а также любовные сцены из его опер «Семен Котко», «Война и мир», «Дуэнья». Стремительное, изобилующее остроумными изобразительными деталями чередование ярко контрастных эпизодов (симфонических сцен) финала соответствует кинематографичному сопоставлению реалистически сочных жанровых сцен («кадров») в прокофьевских операх и балетах. Это, а также характерные для театральной и киномузыки приемы лаконичных образных характеристик, обогащает драматургию Шестой симфонии Прокофьева — непрограммного произведения трагедийного, эпического плана.

Необычна композиция цикла, основанная на взаимодействии трех различных типов сонатного развития. I часть отмечена преобладанием разработочности, в более статичной II части (сонатная форма с эпизодом в разработке, зеркальной репризой и обрамлением) подчеркнута экспозиционность изложения, в III части (рондо-соната с кодой) — репризность. III часть сочетает функции скерцо и финала, а ее кода выполняет также и роль репризы I части, — но репризы, разъединяющей тематизм, обостряющей основной конфликт. Эти особенности композиционного строения соответствуют образным соотношениям частей симфонического цикла.

Наиболее сложна по образно-эмоциональному содержанию I часть (*Allegro moderato*, ми-бемоль минор). Она воссоздает образы борьбы и тревоги, картины опаленной пламенем битв и пожарищ страны. Драматически контрастна двухтемная главная партия. Грозная иступленность присуща вступительной маршевой «теме нашествия», жесткой и отрывистой, наделенной резкой «металлической» звучностью. Ее излагают три трубы, играющие в унисон в низком регистре (две трубы *con sordini*, третья *senza sordino*), поддержанные засурдиненным тромбоном. Далее (в 3—6 тактах) нисходящие секундовые обороты переходят к тромбонам и тубе, низ-

ким струнным (виолончелям и контрабасам), играющим *pizzicato*.

29 *Allegro moderato* Tr. II, III

Tr. I, II *ff* Tr-be III con sord
Tr-no I con sord Tuba *f*
Vc. C-b pizz

The image shows a musical score for a tuba and double basses. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is for measures 29-30. The tuba part is marked with a forte 'f' dynamic and 'pizz' (pizzicato). The double basses are marked with a fortissimo 'ff' dynamic and 'con sord' (con sordina). The notation includes eighth and sixteenth notes with stems pointing down, characteristic of a pizzicato effect.

Эта тема во всей симфонии ни разу не повторяется в своем первоначальном облике. Однако ее унисонный, монодический склад, ее строгая, властная оstinатная ритмика (выделяется пунктирный ритмический мотив пятого такта), нисходящие хроматизмы, подчеркнута резкая звучность определяют характерные черты многих последующих эпизодов и тем симфонического цикла.

Но вот зазвучала чарующе нежная, по-русски за-таенная в своем глубоком чувстве песнь человеческой скорби. Она ширится, наделяется мужественным и гордым духом противления злу и вступает в драматический диалог с мрачно зловещими вступительными лейтритмами. Это своего рода тема «хождения по мукам», тема становления жизни. В ее развитии подчеркиваются различные грани трепетной мелодии, столь близкой лирическим ариозо и речитативам из опер Прокофьева «Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке». Мелодия эта интонируется то патетично, протестующе, то мягко, просветленно. Она наделяется мощным хорovým звучанием или камерной «сольной» монологичностью, живыми речевыми интонациями. Начальная фраза этой певучей мелодии основана на минорных последованиях в квинте и сексте (звукоряд I—II—III—V в мелодии), столь часто встречающихся в профьевских лирически-скорбных темах, воплощающих состояние глубокой внутренней сосредоточенности.¹ Ее запевают первые скрипки и альты (1). Примечательна мягкая плагальная переменность тонального центра: напев начинается с субдоминанты, поддержан-

¹ См. об этом в главе III.

ной аккордом. Суровая остиная ритмика вступительной темы главной партии сохраняется в аккордовом сопровождении. Возникает полифонно-гомофонный склад.

Напряженность экспозиционного развития подчеркнута проходящей мелодико-гармонической модуляцией, а также тритоновым соотношением двух предложений (es-moll — a-moll). В расширенное второе проведение темы включаются мелодические обороты, предвосхищающие патетический эпизод из разработки, связанные также и с хроматической вступительной темой (см. последний трехтакт приводимого примера):

50

1 V-ni I con sord
V-le
mp
V-c
C-b.
pizz

C.ingl
Fag.
p
mp
3 Tr-ni e Tuba
8
con sord
8

Archi
3 Cor.
Cl b V-c mf
Fag. C-b
2 Tr
mf
Fl.
Ob.
Cl.
Piano
Arpa

2 Fl. Ob.
Cl. p.
Fag. Cl. b.
V-ni I
3 Cor.
f
Archi
Tuba
2 Ob. Cl. picc.
f *espressivo*
2 Tr-be V.c.
Tuba

Модуляционный звукоряд мелодии

es T (es) g b d a as и т.д.

Основной раздел главной партии завершается третьим, кратким проведением темы в ми-бемоль миноре. Связующая часть основана на контрастном противопоставлении отдельных мотивов обеих тем главной партии — вступительной и основной. Оstinатные реплики низкой трубы сменяются пением солирующего альтя, далее — всей струнной группы.

Тема побочной партии также подобна горестному плачу, причету, повествующему о народном горе, о беспредельной печали. Но здесь меньше речитативности, диалогичности. Это простая, подчеркнута строфичная, почти куплетная песня. Она исполняется поочередно гобоями и скрипками. Другие инструменты (валторна, фаготы) вступают подобно подголоскам в народном хоре... Так возникает эпическая «песнь народной скорби».

Два гобоя, затягивающие горестный задумчивый напев, играют в октаву (второй гобой берет *си* — крайний низкий звук): своеобразный прием, подчеркивающий «хоровое», а не сольное интонирование (10). Строгий диатонизм, переменный метр, несимметричное строение напева, опевание квинтового тона IV и VI ступенями, плагальные обороты, ладовая переменность (*си* минор — Ре мажор) — все это сближает прокофьевскую мелодию с русской протяжной песней. Вспоминаются некоторые столь же проникновенно-жалобные мелодии Мусоргского (песня Юродивого и хор из «Бориса»), Бородина (плач Ярославны и хор поселян из «Игоря»), Римского-Корсакова (плач Отрока из «Китежа»):

31 **10** Moderato
Об.
ПРОКОФЬЕВ ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ
p dolce e sognando

Хор
p
МУСОРСКИЙ «БОРИС ГОДУНОВ»
Нор_ми_лец ба_тюш_на, по_дай Хри_ста ра_ди!

Ярославна
p
БОРОДИН «КНЯЗЬ ИГОРЬ»
Нак_у_ны_ло всё во_круг. сё_ла выж_же_ны.

Отрок
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ «СКАЗАНИЕ О КИТЕЖЕ»
Го_ре го_ре гра_ду Ни_ге_жу!

Вспоминаются также мелодии самого Прокофьева («Мертвое поле» из кантаты «Александр Невский», колыбельная Клары из оперы «Повесть о настоящем человеке»).

Песенная строфичность построения побочной партии подчеркнута шестью одинаковыми кадансами. Экспозиционное развитие темы достигается свободным варьированием мелодии. Этому способствует и подголосоч-

ная полифония явно фольклорного склада, расщепление мелодии на два голоса, излагающих ее варианты (см. пример 69 на стр. 185). Некоторые обороты а также мерная ритмика побочной партии живо напоминают о начальном мотиве главной.¹

Словно внезапный взрыв горестного негодования, возникает стремительное бурнопламенное движение заключительной части (*Allegro moderato come prima*), основанное на развитии остигатных ритмо-интонаций вступительной темы главной партии.

Разработка начинается кратким ре-диез-минорным (энгармонически — ми-бемоль-минорным) унисонным изложением основной темы главной партии в басах на фоне замирающих аккордов духовых. Это проведение подобно рефрену, оно придает форме I части рондообразное строение.

Но вот рождается и устанавливается суровая, мужественная поступь марша. Вступает новая тема (эпизод в разработке), наделенная напряженной драматической патетикой и грозной решимостью. Эта лирико-героическая тема звучит как клятва стойкости, как готовность продолжать дело ушедших, до конца идти с народом... Тема эпизода (17, *Andante molto*, соль минор) связана с отдельными оборотами главной партии и воспринимается как тематизм, «продолжающий» ее развитие.

Патетически напряженная распевная мелодика широкого дыхания сочетается здесь с маршевой упругостью, импульсивностью ритмики. Это сочетание определяет своеобразный лирико-героический характер данной темы, синтезирующей существенные черты предыдущих тематических образований, укрупняющей основной драматический контраст. Начало мелодии звучит сумрачно, почти зловеще, в миноре с повышенными IV и VI ступенями.² Дальнейшее становление напева отмечено яркой экспрессивностью, энергичным поступательным

¹ См., например, 10, такт 6.

² Авторская ремарка «*lucifere*» (мрачно) в партиях альтов, играющих *con sordini*, и английского рожка относится к начальным тактам напева. Последующее эмоциональнее нагнетание ознаменовано и подключением в мелодическую функцию новых инструментов: первых скрипок, гобоев, кларнетов, фаготов, а при повторном проведении эпизода — тубы, дублирующей мелодию первых скрипок двумя октавами ниже.

движением, завоевывающим широкий диапазон (более двух октав). Выделяется необычно широкий диссонирующий мелодический интервал — увеличенная октава, энгармонически равная малой ноне. Взаимодействие мелодии и гармонии, отклонения в далекие строи создают сложную ладотональную структуру темы. Функции побочных ступеней сложного (многосоставного) лада выполняют тонические и субдоминантовые гармонии далеких строев.¹

Эпизод повторяется вариационно, в усиленной оркестровке.

Накатывается грозовой шквал третьего, заключительного раздела разработки (*Allegro più animato*). Здесь трансформируется начальная фраза основной темы главной партии, звучащая у струнных (*détaché*), поддержанных резкими акцентами валторн и контрафагота. Ее ритмика приобретает волевой, динамически устремленный характер. Происходит хроматическая «мутация» диатонической мелодии, отдельные мотивы развиваются секвентно, имитационно. Подобная интенсивность мотивного развития необычна для Прокофьева.

Далее полифонически соединяются тематические элементы главной партии, связующей и заключительной частей экспозиции. Канонически излагается «тема-предвестник» из главной партии (см. последние три такта примера 30 на стр. 99), звучащая в увеличении.

Возникает трагическая кульминация. Высокие трубы исполняют хроматическую вступительную тему главной партии (см. пример 29 на стр. 97), обостренную параллельными большими секундами. Пронзительно и жутко звучат на фоне вихревого движения струнных мажорные аккорды труб и тромбонов — как злое торжество наступающего врага (невольно вспоминается аналогичная по строению и приемам «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова).

Остинатная ритмо-формула, ранее подчеркнутая введением особого ударного инструмента — *legno* (де-

¹ См. пример 61 на стр. 170.

ревянные бруски),¹ в конце разработки переходит к валторнам, исполняющим pedalный звук *си-бемоль* на протяжении 51 такта. Замечателен пластичный переход к репризе-коде: ритмическая фигурация валторн тормозится, pedalный тон переходит к деревянным духовым, постепенно замирает, как бы застывает. Словно туман застилает поле утихающей жестокой битвы... И мелодия побочной партии в начале репризы-коды начинается с того же звука *си-бемоль* у солирующей валторны.

Функцию сокращенной зеркальной репризы выполняет развитая ми-бемоль-минорная кода. В ее первом разделе отсутствует тема главной партии, исчерпавшая свое развитие в разработке, отсутствует и порывистая заключительная партия. В репризе-коде замыкается круг минорных тональностей, расположенных по ступеням нисходящего увеличенного трезвучия, связанных с основными разделами сонатной формы (главная партия — ми-бемоль минор, побочная — си минор, эпизод из разработки — соль минор, кода — ми-бемоль минор). В одном из «продолжающих» вариантов звучит печальная мелодия побочной — эта песнь народной скорби, подобная строгому русскому причету. Далее еще более широко и величаво интонируется траурно-триумфальная «тема-клятва» из разработки (36). Ее напев не раз прерывается грозными аккордами медных и звучит, словно содрогаясь. «Продолжающий» тематизм, возникший в эпизоде из разработки, закрепляется как один из основных в сонатной форме.² Далее лаконично напоминает о динамизированном перевоплощении темы главной партии, происшедшем в разработке. Отголоски тревожной главной темы завершаются грозной хроматической вступительной «темой нашествия», утратившей свою энергичную наступательную поступь. Тема эта, как тень, меняет свои очертания, но не уходит,

¹ Впервые этот инструмент использован Прокофьевым в кантате «Александр Невский» («Ледовое побоище»).

² Впервые подобный композиционный принцип встречается в I части Четвертой (ре-минорной) симфонии Шумана: «продолжающие» темы (маршевая и лирически распевная, романсная), появляющиеся в разработке, развиваются далее в сжатой репризе I части и в финале цикла.

а лишь отступает, удаляется. Таковы и коды первых частей Седьмой и Восьмой симфоний Шостаковича. Быть может, эти произведения в известной мере повлияли на остроконфликтную драматургию прокофьевской симфонии, написанной несколькими годами позже. . .

II часть Largo (Ля-бемоль мажор) — могла бы явиться музыкальной канвой балетной сцены, повествующей о неумирающей поэзии человеческих чувств, расцветающих на «краю бездны», перед лицом смертельной опасности. Основной тематизм этой медленной части близок лирически восторженным мелодиям балета «Ромео и Джульетта», а внезапно и резко вторгающиеся ритмы «щелкающих» ударных и медных вновь, как и в I части, вызывают в памяти битву псов-рыцарей с русскими воинами из кантаты «Александр Невский». В певучих основных темах II части сливаются в единую целостную панораму образы весеннего цветения природы и любви, мечты о грядущем, мысли о несокрушимом величии родной страны. И в этом также можно обнаружить сходство с медленной частью Седьмой, «Ленинградской» симфонии Шостаковича.

В отличие от сложного, внутренне противоречивого тематизма I части, основные лирико-эпические темы отмечены гармонической ясностью, нерушимой цельностью образного строя. Они звучат особенно светло после столь необычного для Прокофьева «царства минора» в I части. Форма здесь сочетает сонатный принцип строения с трехчастностью.

Торжественно-величавая музыка вступления с его органной звучностью повторяется в коде, обрамляя всю часть.

Мелодию главной партии (Ля-бемоль мажор), романтически-приподнятую, экстатичную, запевают первые скрипки с трубой (1). Как и другие распевные темы Шестой симфонии, это яркий образец прокофьевской лирической мелодики, по-вокальному певучей, но чисто инструментальной, включающей и скрытую полифонию, и ритмически импульсивные размашистые скачки, и энергичное поступательное движение, захватывающее широкий диапазон. Импозантный диалог с мелодией составляет мощный контрапункт басов (с участием прокофьевской любимицы — тубы):

Многоголосная, насыщенная альтерациями и хроматизмами, полифонически вязкая гармонизация главной партии стилистически близка некоторым скрябинским «темам томления».

Побочная партия (Ми-бемоль мажор) спокойнее, мягче. Ее мерно парящий напев излагают виолончели с фаготами (4). Однако и здесь примечательны напряженно звучащие альтерации в мелодии, мелодико-гармонические модуляции — отклонения в далекие строи — при изложении темы, а также импульсивная четкость ритмики.

В начале среднего раздела побочная тема повторяется на полтона выше (в Ми мажоре), завершаясь оборотами главной темы: происходит мелодическое объединение напевов главной и побочной партий, столь типичное для прокофьевских разработок (ср. первые части Пятой и Седьмой симфоний).

Экспрессивное пение струнных прерывается остигательными маршевыми ритмами (8), предвосхищающими музыку финала, но связанными и с ритмикой вступительной «темы нашествия» из I части. Этот лаконичный «батальный кадр» сменяется ласковым мадригальным квартетом¹ валторн (До мажор), напоминающим лирические сцены из оперы «Дуэнья» (10).

¹ Фактически это трио, ибо мелодия первой валторны удвоена третьей.

В репризе главная и побочная партии повторяются в обратной последовательности (зеркальная реприза),¹ в коде звучит торжественная музыка вступления. Образуется величественная концентрическая форма ABCDCBA, подчеркивающая эпическую устойчивость светлой лирики этого «симфонического атогосо» Прокофьева.

Финал (Vivace, Ми-бемоль мажор) примечателен неожиданным, резким вторжением жанровых образов, как бы отстраняющих углубленный психологизм и трагедийный эпос первых двух частей. Скерцозный тематизм финала, рисующий живописную многокрасочную картину праздничного веселья, отмеченный изобразительными, подчас юмористическими штрихами, во всех отношениях противоположен трагедийным лирико-драматическим темам I части.² В то же время в заключительном разделе (коде), где, казалось бы, как раз и уместен торжественный апофеоз, столь же внезапно возникает образно-интонационная арка, перекинутая из I части в финал. Здесь вновь взрываются острые, непримиримые конфликты, развитые уже в I части. Таким образом III часть совмещает функции жанрового скерцо и конфликтно-драматического финала симфонического цикла.

Финал написан в форме рондо-сонаты с разработкой вместо эпизода (ABARBA) и развернутой кодой. Его основной раздел (до коды) носит характер скерцо-марша. Таков прежде всего двухтемный рефрен. Необычна его внутренняя контрастность. Наивно-грациозная, танцевальная (в духе «Классической симфонии») первая тема завершается воинственной фанфарой басов (2). Это стремительно несущийся праздничный образ, своеобразная «тема победы». Остинатные ритмы, присущие I и II частям, трансформируясь, приобрели здесь жизнерадостное, победное звучание. По-прокофьевски остроумна «зеркальная» мотивная структура на-

¹ Побочная партия излагается в До мажоре, главная — в Ля-бемоль мажоре.

² Драматургически сходное соотношение основного тематизма I части и финала ранее встречается, пожалуй, лишь в Четвертой симфонии Чайковского. Однако образный строй последней части прокофьевской симфонии ближе героическим финалам бетховенских симфоний и сонат.

чальной четырехтактной фразы (abba), подчеркивающая «динамическую статику» этой праздничной темы:



Вторая тема трехчастного рефрена (3) по своему складу близка светлым распевным мелодиям советских походных маршей. Ее интонационный рисунок отчасти связан с ми-бемоль мажорной побочной партией II части. Примечательна ладовая структура мелодии. В Ми-бемоль мажоре свободно чередуются натуральная II и повышенные II и IV ступени. Подобные «сверхмажорные» ладообразования весьма характерны для прокофьевских певучих тем национального героико-эпического склада:



Обширная связующая часть основана на развитии скерцозного образа рефрена и его маршевых оstinатных ритмо-интонаций.

Первый эпизод рондо-сонаты (11) проникнут жизнерадостным юмором. Задорная мелодия деревянных духовых перебивается шутивными озорными «прибаутками» тубы на фоне энергичного походного движения: возникает жизнерадостная картина молодежного карнавального шествия. Тема излагается далее в ярко контрастном противопоставлении струнных и медных, подержанных литаврами.

В конце экспозиции рондо обе темы рефрена повторяются в обратной последовательности. Напевная вторая тема, обогащенная певучими контрапунктами солирующих деревянных, усиливающими мягкие, напевные черты этой маршевой мелодии, интонируется в увеличении на фоне импульсивной ритмики первой темы. Тем более энергичным и устремленным предстает завершающий экспозицию ее начальный скерцозный образ (тема «праздника победы»).

Следующий эпизод финала — разработка. Скерцозная тема рефрена дробится и звучит беспокойно, фантастично. Колоритны полутоновые (малосекундовые) тональные сдвиги. Симметричная мерность ритмики нарушается речитативными переборами метра, неквадратным строением отдельных фраз (пять тактов, шесть тактов, три такта и т. д.), сменяющих четырехтактные построения экспозиции. Синкопированный аккомпанемент юмористической темы первого эпизода, выступая на первый план, приобретает подчеркнуто лапидарное, колющее звучание (31). Тревожно, угрожающе звучит здесь и вторая тема рефрена: певучая мелодия оборачивается суховатой отрывистой остинатной фигурой, исполняемой фортепиано в низком регистре, струнными *pizzicato* и засурдиненными валторнами, играющими *staccato* совместно с английским рожком (32).

Темное облако окутало и безмятежную мелодию первого эпизода (34). Она звучит теперь одиноко: исчезли бодрые «прибаутки» тубы. А в сопровождении — зыбкие тональные сдвиги, создающие политональное соотношение мелодии и аккомпанемента, глухие удары большого барабана... Нервные глиссандо струнных подчеркивают причудливый, тревожный характер разработочного раздела. И вот мелодия первого эпизода, столь жизнерадостная в экспозиции, приобретает лирико-драматический характер, интонируется в напряженном звучании струнных на фоне певучих хроматических пассажей деревянных и фортепиано (36). Отдельные четко расчлененные фразы темы сливаются в единую, непрерывно развивающуюся мелодическую линию, образуя расширенное построение (Соль-бемоль мажор).

Органичным завершением разработки является последующее ярко контрастное контрапунктическое соединение драматически перевоплощенной мелодии первого эпизода, достигшей в процессе развития мощного, воинственного звучания (четыре валторны с трубой) и неизменно веселой, грациозной, «улыбающейся» скерцозной темы рефрена (струнные). Разработка сливается с зеркальной репризой.

Реприза рондо-сонаты не только в образном, но и в тональном отношении не объединяет, а разъединяет тематизм экспозиции: первый эпизод звучит в тональности доминанты (Си-бемоль мажор) по отношению

к основной тональности (Ми-бемоль мажор), связанной со всеми проведениями рефрена.

Заключительное, кульминационное целостное проведение рефрена восстанавливает ликующий, праздничный характер музыки (43). В ослепительном звучании струнных и деревянных повторяется скерцозная мелодия рефрена, соединенная с отдельными фразами его певучего маршевого напева, скандируемыми громко и четко. Далее вторая тема рефрена (см. пример 34 на стр. 107) проходит в увеличении у четырех валторн, подхватывается струнными; различные фразы этой горделивой мелодии соединяются полифонически, подчеркивается диатоническая основа напева. Национальная героика и светлая, эпически-величавая лирика предстают здесь в несокрушимо прочном единстве. Казалось бы, это и есть апофеоз, итог предшествующего музыкального развития.

Однако, достигнув этой мощной кульминации, праздничное оживление резко обрывается. Маршевые ритмы рефрена вновь, как в разработке, приобретают угрожающе-тревожный колорит. Возникает остиная ритмо-формула, знакомая по I части симфонии (связующий и заключительный разделы экспозиции, разработка).

Стремительное, импульсивное движение тормозится, замирает. Это «размывание» безмятежного веселья, необычная трансформация тематизма рефрена рондо-сонаты органично приводит к драматической коде, в которой конфликт двух образных сфер предельно обострен. В коде осуществляется драматически-конфликтное репризное проведение тематизма I части. Так подчеркивается и усиливается мысль о непримиримости добра и зла, гуманизма и жестокости, миролюбия и агрессии.

В первом разделе коды (*Andante tenero*) возвращается в своем первоначальном облике «мелодия-плач» побочной партии I части. Эта мелодия, столь близкая русской народной песне, звучит здесь как воспоминание, скорбное и нежное, словно поет ее Девушка на Мертвом поле из кантаты «Александр Невский».

Внезапно возникает патетическая кульминация: мелодические обороты и гармонии распевной второй темы финального рефрена неожиданно и очень резко модифицируются, приобретают трагический «траурно-

триумфальный» характер (56). В преображенном облике данная мелодия сближается с хроматической вступительной темой главной партии I части (хроматические контрапункты медных и деревянных усиливают сходство). Эта неожиданная трансформация подчеркивает всю силу новой жестокой угрозы, приковавшей думы героя. Прошедшее не должно повториться, нельзя допустить, чтобы мир был залит кровью новых жертв!

Второе, заключительное построение коды весьма лаконично. Вновь звучат наступательные волевые маршевые ритмы рефрена, чередующиеся со стремительными нисходящими хроматическими фразами струнных: синтезируются образные и интонационные черты двух тем главной партии I части — грозной вступительной «темы нашествия» и драматичной «темы становления жизни» — и героического маршевого рефрена финала — праздничной темы победы.

Политональная полифония медных подчеркивает грозную силу заключительного «выпада» маршевых лейтритмов, обрамляющих симфонию:

35

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for 4 Cor. (4 Cornets), Tr-ne I (Trumpet in E-flat), and 3 Tr-ni (3 Trumpets in D). Below these are parts for Tuba, Timp. (Timpani), and Gr. cassa (Gong). The second system includes parts for 3 Tr-be (3 Trombones), 4 Cor. (4 Cornets), 3 Tr-ne (3 Trumpets in E-flat), and Archi (Strings). The score is marked with a forte (ff) dynamic throughout. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines for the brass instruments, and a more active, rhythmic line for the strings.

Этим неподдельно суровым призывом к действию, к активной борьбе, синтезом конфликтно-драматических и героических образов и завершается произведение.

Музыка Шестой симфонии Прокофьева, написанная под свежим впечатлением народной драмы, воспекает силу и стойкость человеческого духа. Идея неотделимости личных судеб от судьбы народа, Родины, воплощенная в монументальных операх Прокофьева («Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»), органично раскрывается и в его драматической Шестой симфонии.

Единственным образцом чисто лирического симфонизма в творчестве Прокофьева является Седьмая симфония.¹ Лирическая сфера тематизма является своего рода рефреном цикла, определяя образный строй печально-светлого *Moderato*, задумчивой медленной III части и гимнически-приподнятой, но внезапно затуманившейся, подернутой волшебной пеленой коды финала.

Поэтически строгая начальная тема I части (отмеченная полифоническим противопоставлением элегической мелодии и повелительного басового голоса, резкими тональными сдвигами в «разработочном» расширении главной партии), а также таинственная концовка коды финала — это как бы отражение сквозь дымку яркого пламени драматической лирики, пылавшего в Шестой симфонии. Ибо в целом замысел Седьмой симфонии иной: это подчеркнуто камерная, сольная песнь о юности, о счастье наших дней и романтической поэзии будущего, о мечтах и надеждах. Эпическое начало отчетливо сказывается лишь в гимническом преображении побочной партии I части, а сочные жанровые образы рельефно дополняют и оттеняют певучую лирику цикла.² Линия развития лирических образов I части продолжена в минорных темах вальса (его вторая и третья темы интонационно связаны с главной партией

¹ Седьмая симфония, до-диез минор, соч. 131, для большого симфонического оркестра, в 4-х частях (1951—1952). I. *Moderato*. II. *Allegretto*. III. *Andante espressivo*. IV. *Vivace*. Впервые исполнена 11 октября 1952 г. в Москве под управлением С. Самосуда. Партитура издана (Музгиз, М., 1954), имеется грамзапись (Симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер С. Самосуд).

² Содержательный анализ симфонии содержится в книге И. Нестьева «С. С. Прокофьев», в статьях Д. Кабалевского «Новая симфония С. Прокофьева» и А. Шнитке «Седьмая симфония С. С. Прокофьева».

I части), в созерцательном *Andante* и в коде финала.¹ В то же время вальс (в особенности его основная тема-рефрен) и финал развивают линию жанрово-бытовых образов. Не случайна близость тем II части и финала к ритмо-интонациям широко бытующих у нас танцевальных, маршевых и песенных жанров — молодежного вальса (II часть), галопа (тема-рефрен финала),² юношеских массовых песен (третья тема финала). Это придает жанрово-бытовым образам сочинения особую конкретность. И все же жанровые эпизоды — это второй план, подобно эпизодам рондо. На первом плане — лирические образы. В целом соотношение лирического и жанрового тематизма рондообразное: АВА₁В₁А.

Примечательно постепенное просветление лирического начала в Седьмой симфонии. Выразительно тональное соотношение частей цикла: *cis-F-As-Des* (по тонам восходящего мажорного трезвучия). Тема первого эпизода вальса тонально связана с главной партией I части (до-диез минор), основная тональность вальса (Фа мажор) — тональность побочной в экспозиции I части, Ре-бемоль мажор в коде финала — тональность той же побочной в репризе I части.

В I части, этой «драматической элегии», есть моцартовская трепетность и гармоничная ясность эмоций. Драматизм обусловлен внутренней конфликтностью трехфазной главной партии, а также яркой образно-эмоциональной антитезой элегичной (но в то же время напряженно развиваемой) темы главной партии и светлой, мечтательной побочной, дополняемой лирико-фантастичной заключительной частью (трансформируемой в разработке).

Распевная мелодия-тема главной партии интонационно близка лирико-философской «теме хождения по мукам» из Шестой симфонии.³ Но здесь еще ощутимее близость к народным протяжным песням и нежным де-

¹ Возвращение в финале лирического тематизма (побочной партии I части) встречается у Прокофьева, кроме Седьмой, в Третьей и Шестой симфониях.

² Любопытная аналогия — финал Скрипичного концерта Кабалевского, отмеченный несомненным влиянием прокофьевского стиля, но в свою очередь, возможно, оказавший конкретное воздействие на замысел и тематизм финала прокофьевской Седьмой симфонии.

³ См. пример 45 на стр. 135.

вичьим плачам-причетам — особенно в начальной терцовой попевке с акцентированной минорной терцией, а также в кадансовом квинтовом ниспадании. Однако есть в этой мелодии и строгая, истовая повествовательность диатонического распева, былинная вариантность краткого основного мотива, многократно повторяемого, интенсивно развиваемого.

В главной партии важное образно-смысловое значение имеет полифония пластов, выразительно подчеркнутая инструментовкой. Элегически-мягкая мелодия, излагаемая одними первыми скрипками, вступает в неравную борьбу с грозной басовой контртемой, повелительно звучащей у альтов, виолончелей и контрабасов (в две октавы!). Это противопоставление подчеркнуто средствами ритма (выделяется пунктирный ритм одного из мотивов басового голоса, развиваемого при повторном проведении темы), несовпадением кульминаций, противоположным движением голосов (примечательны решительные, наступательные интонации басового голоса). Внутренняя диалогичность темы усиливается скрытой полифонией в мелодии (скрытые имитации начальной фразы). Фригийский полифонический каданс выразительно подчеркивает эмоциональную напряженность темы. Драматизации изложения способствует и контрастная многоплановость фактуры. Суровые октавы в басу на *до-диезе* (такты I и II — у трубы, двух валторн, низкой трубы, рояля и арфы — звучат два раза, в начале обоих сложных предложений главной партии. В начале второго, расширенного, сложного предложения добавляется грозный удар большого барабана. И мелодия начальной фразы звучит уже «во весь голос», драматически прерываясь резким тональным сдвигом (*cis-moll* — *g-moll*) в начале разработочного расширения внутри второго сложного предложения главной партии. Возникает цепь тональных сдвигов (*g-moll* — *f-moll* — *a-moll* — *gis-moll* — *cis-moll* — *a-moll*), развивается контрастная многоплановость фактуры, появляются новые тематические элементы, вырастающие из темы (драматически строгое, мерное движение шестнадцатыми, контрапунктически соединяемое с основной темой). Как и в Шестой симфонии, происходит обострение драматического напряжения внутри широко развернутой главной партии. Лаконичная речитативная

новая тема, возникшая в конце связующей части (4), создает «психологическую модуляцию» в сфере побочной партии.

Лирико-эпическая тема побочной партии наделена лучезарно светлым, романтически восторженным характером — подобно темам II части Шестой симфонии. Повесенному ясный и светлый Фа мажор (после сумрачного до-диез минора главной партии), размашистое поступательное движение мелодии, ее необычайно большой диапазон и бурное регистровое развитие (от *до* до *ля*³), широкие восходящие скачки (октавные, квинтовые), бесполутоновый звукоряд начальной фразы, гармонические фигурации аккомпанемента (в репризе добавляются маршевые фанфары тромбонов и валторн) — все это создает разительный контраст по отношению к элегически скорбной теме главной партии. В воображении слушателя возникают картины вольных просторов, царственно спокойной, напоенной воздухом и солнцем русской природы, величавый образ Родины — самого близкого и дорогого для человека... Тема побочной партии приобретает гимнический характер, воспринимается как тема Родины — подобно главной партии Пятой симфонии. Но это тема отчизны мирной и счастливой:



Побочная партия изложена в форме разомкнутого периода повторной структуры с дополнением на доминантовом органном пункте в конце первого предложения. В этом своеобразном «разработочном дополнении» (его можно считать и самостоятельным предложением) возникают экспрессивные имитации, захватывающие все регистры, с преобладанием размашистого восходящего движения кантиленными скачками, с подчеркнутыми мелодическими переченьями. Второе предложение по масштабу равно первому без дополнения, и в целом

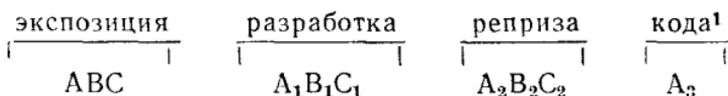
период оказывается симметричным, его три предложения трехчленно сопряжены (АВА).

Заключительная партия выделена в самостоятельную миниатюрную «сцену» благодаря резкой смене тематизма, динамики, темпа, фактуры и тембрового колорита. Она звучит причудливой байкой, напеваемой под мерный звон курантов (вспоминаются куранты из «Золушки»). Оstinатная «кукольная» попевка интонируется гобоем, далее флейтой с колокольчиками в комически-жалобном мелодическом мажоре. Кадансовая свирельная фраза кларнета завершается типично прокофьевским сложнотональным последованием тоникальных трезвучий D—b—F.

Та же тема заключительной партии трансформируется в начале разработки. В сумрачном звучании низких виолончелей и контрабасов подчеркивается причудливая синкопированная оstinатность сложного пунктирного ритма. Безобидный «щелкунчик» обернулся зловещим «мышиним царем»... Но вот вновь расцветает по-вокальному певучая кантилена экспозиции. Начальная фраза главной партии звучит в одном из своих «продолжающих» вариантов, в ней усиливается плагальная неустойчивость мелодического каданса, подкрепленная контрапунктическим «генерал-басом». Развитие этой лейтфразы завершается секвентным кульминационным скандированием наиболее экспрессивной фразы побочной партии, начальные мелодические интервалы которой образуют увеличенное трезвучие на вводном тоне ко II ступени мажора.

Центральный раздел разработки (10) представляет собой целостное проведение темы побочной партии в тональности II низкой ступени по отношению к основной (Ре мажор=II_n до-диез минора). Начальные мотивы темы разбросаны по контрастным тембрам и регистрам, что создает ощущение мотивного развития внутри целостного проведения. Разработка завершается драматичной минорной трансформацией прибауточной темы заключительной партии (11). Ее «ночные куранты» звучат здесь еще более настороженно, резковато и томительно мерно, подобно неудержимой «машине времени». Таким образом, основной раздел разработки, по существу, повторяет тематическое строение экспозиции: главная, побочная партии, заключительная часть. Все три

темы вариантно трансформируются в целостных периодических проведениях. Такая структура разработки приближает всю сонатную форму I части к свободным тонально развивающимся тройным вариациям:



В репризе вновь вариантно повторены все три темы, приближенные к своему первоначальному облику. Только изложение главной и побочной партий несколько более сжатое. В главной партии отсутствует целостный повтор начальной фразы после разработочного расширения. В побочной партии контрапунктически введены маршевые фанфары тромбонов и тубы, усиливающие ее гимническое звучание. Но и здесь изложение ограничено одним разомкнутым предложением с дополнением на доминантовом органном пункте. Более точно повторены «ночные куранты» заключительной партии. Подобно рефрену рондо или обрамляющему проведению темы в вариационном цикле, повторяется начальный мотив главной партии, секвентно ниспадающий: *cis-moll* — *a-moll* — *Cis-dur*. Симфоническая элегия завершается мерцающей ладовой модуляцией-сопоставлением *Cis-dur* — *cis-moll*, осуществленной простым сопоставлением низкого мажорного трезвучия струнных и высокого минорного квартсектаккорда² духовых на соединительном квинтовом тоне *соль-диез*. Этой скорбной модуляции ответит лишь «зеркальная» ладовая модуляция *cis* — *Cis* в коде финала...

II часть (вальс, *Allegretto*, Фа мажор) вносит рельефный жанровый контраст сопоставления по отношению к сосредоточенной мудрой лирике *Moderato*. Это звукопись юношеского бала — пылкого и наивного.

Структура вальса сочетает принцип рондо-сонаты и элементы двойной сложной трехчастности (ABARV₁A

¹ В этой схеме выпущен лишь вступительный восьмитакт разработки, основанный на заключительной теме экспозиции, выполняющей роль тематической и модуляционной связи.

² Этот заключительный квартсектаккорд тоникален по своей функции: своеобразная несовершенная, неустойчиво «повисшая» тоника (см. пример 54 на стр. 154).

кода). Рефрен рондо-сонаты двухтемный, каждая тема в свою очередь распадается на контрастные фрагменты. Это придает строению вальса черты многотемной слитной сюитности (ABCD...A), столь присущие «большим вальсам» русских классиков («Вальс-фантазия» Глинки, вальсы из балетов Чайковского). До-диез минорный первый эпизод рондо (31) тонально и интонационно связан с элегической темой главной партии I части. Повторение рефрена сменяется энергичной тонально-тематической разработкой, сближающей обе его темы. В зеркальной репризе (49) побочная партия сохраняет свою «осеннюю» тональность (до-диез минор)¹, что еще более усиливает ее контрастное соотношение с рефреном и общую зеркальную взаимосвязь основного тематизма первых двух частей симфонии (cis—F, F—cis). Но развитие побочной партии здесь более напряженное, в него включаются и разработочные трансформации рефрена. Оживленное возвращение рефрена (Фа мажор) приводит к бравурной коде, где основная тема рефрена приобретает вихревое движение, подобное горячему молодежному танцу...

В певучем Andante (Ля-бемоль мажор) «рефренная» лирическая сфера цикла предстает просветленной и спокойно-распевной. Светлая, мечтательная основная мелодия-тема III части перенесена в симфонию из музыки к спектаклю «Евгений Онегин», где она являлась лейтмотивом Татьяны. В симфонии изложение темы полифонизировано. Вместо скупого и прозрачного аккомпанемента (тремоло струнных) — фактурная и тембровая многоплановость. В связи с изменением тембра и фактуры образное значение темы существенно изменилось. Вместо женственной хрупкости, созерцательности в этой теме появились горделивая приподнятость лирического высказывания, черты лирико-эпического склада.

В Седьмой симфонии эта тема связывается в представлении слушателя с образом современного советского человека, с его мужественной лирикой, быть может и с картинами величавой русской природы, но никак

¹ Эта тональная устойчивость повторяемого эпизода и вносит в рондо-сонату черты двойной сложной трехчастности.

не с обликом мечтательной девушки 20-х годов прошлого века, пушкинской Татьяны:

47

Музыка к спектаклю „ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“

Adagio

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.

dim

СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ

Andante espressivo

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.

Fl.
2 Cl.
Ob.
C. ingl.
3 Cor.V-la
V-c

p
arco
pizz
mf
mp espressivo
espressivo

H. T. A.

Подобные образные «мутации» тем лишней раз подтверждают не только важное образно-смысловое значение тембровой и фактурной стороны тематизма, но и значительную образно-смысловую «емкость» его мелодической стороны.¹

В отличие от главной партии I части, певучие контрапункты к основной мелодии являются не остродиалогическими «контртемами», а лишь побочными голосами или подголосками — свободными вариантами той же мелодии. Примечателен неомраченный диатонизм напева, лишенного хроматизмов. Характерна для Прокофьева и кадансовая структура периода — срединный и заключительный кадансы тождественны: они оба полные, мелодически совершенные, гармонически (точнее — полифонически) несовершенные (тонический бас устанавливается на слабой доле). Тембровая раздробленность мелодии создает цепное интонационное сопряжение контрастных тембров и регистров. Орнаментально-колористическая вариация повторяет ту же тему-период, инкрустированную «весенними» пассажами арфы, перезвонами флейты и рояля.

Andante написано в форме промежуточной между простой и сложной трехчастной. Ее первый раздел — вариационно повторенный период. Средняя часть сочетает вариационное изложение новой темы (B) и разработку первой темы (A₁). Новая тема (ми-бемоль минор) написана в духе повествовательной песни-баллады. Мерные речевые интонации поддержаны суровым траурно-маршевым ритмом сопровождения. Это своего рода «рассказ о герое», выдержанный в строгих рамках куплетной песни. И этот период вариационно повторен с добавлением резких фоновых ударов *pizzicato* и *col legno* струнных, поддержанных роялем и ксилофоном (мелодия переходит к гобоям с арфой). Второй раздел средней части (73) сопоставляет сжатое проведение основной темы *Andante* (она звучит теперь в Ми ма-

¹ Вспомним, что лирические мелодии Самозванца в «Борисе Годунове» Мусоргского взяты из неоконченной оперы «Саламбо». Из уст отважного карфагенца Мато они перешли в уста пройдох и авантюриста Григория! Во Второй симфонии Чайковского, рисующей образы современной Чайковскому русской жизни, использован тематизм его оперы «Ундина».

жоре, в низком регистре, сумрачно и настороженно)¹ и до-мажорную новую (третью!) тему, подобную наивному наигрышу пионерского горна (труба), далеким эхом отозвавшимся в горах (флейта с фаготом). Ми мажор и До мажор окружают большетерцовыми медиантами основной строй (Ля-бемоль мажор).

Сжатая реприза повторяет основную тему-период. Эта заключительная вариация наиболее «цветиста» в темброво-колористическом отношении. Струящиеся встречные гармонические фигурации рояля и арфы живо напоминают о побочной партии I части. *Andante* завершается трижды повторенным в различных тембрах-регистрах заключительным кадансом основной темы. Последний, ля-бемоль-мажорный тонический аккорд обострен неподготовленной вводнотоновой камбиатой трубы, разрешенной ходом на квинту вниз к мажорной терции (*соль — до*). Это своего рода психологический трамплин к озорному «мальчишескому» финалу симфонии...

Финал (*Vivace*, Ре-бемоль мажор), как и вальс, написан в форме рондо-сонаты (АВАСАВ₁А кода), но это развитая рондо-соната с двухтемным трехчастным рефреном (А), тональным подчинением побочной партии (В) в репризе, тематически самостоятельным средним эпизодом (С) и двухтемной кодой, возвращающей тематизм побочной и заключительной партий I части.

Залихватская вступительная тема рефрена с ее резвыми прыжками струнных, комически-тяжеловесными диссонантными аккордами медных и дразнящими «припевами» духовых звучит весело и озорно. Такова и основная тема - галоп рефрена, взвихренная глissандирующими октавными скачками скрипок и арфы. Она изложена в форме периода. Наивным припевом звонкой пионерской песни звучит срединная вторая тема рефрена (79), также повторно-периодичная по строению. Она вступает резким полутоновым сдвигом (До мажор) и модулирует в основной строй (Ре-бемоль мажор). Рефрен завершается повторением первой темы, развиваемой и в краткой связующей части. Импозиционный динамический контраст вносит побочная партия (83):

¹ Это проведение темы вносит в трехчастную форму черты рондообразности (АВА₁СА₂).

резкий клич валторн сменяется стремительным остигательным движением струнных на фоне элементарной басовой фигурации, исполняемой тубой с роялем и контрабасами. Эти кличи и пассажи перебрасываются по различным инструментам. Свистящие высокие флейты, оглушительное сфорцандо тромбона, возбужденно-хриплые высокие трубы с сурдинами, лихорадочно-напористое движение струнных словно воссоздают спортивный ажиотаж мальчишеского футбольного матча!

Побочная партия тонально разомкнута, ее три предложения последовательно модулируют по кругу E—D—Es—es. Зато краткая заключительная партия устанавливает «побочную» тональность Ми мажор. Заключительная партия основана на второй («припевной») теме рефрена. Далее повторяется первая тема-период рефрена, завершающая рондную экспозицию.

Двухтемная двухчастность среднего эпизода финала также характерна для политематической драматургии симфоний Прокофьева. Первая тема эпизода С (89—90) — это певучий мелодический речитатив, напоминающий своей романсной кантабильностью и терпкой хроматикой тему связующей части финала Пятой симфонии Чайковского.¹ Но основная тема среднего эпизода — это юношеская песня-марш героического склада, идущая на фоне четкого походного аккомпанемента струнных с роялем (91). В мелодии этой «пионерской песни» примечательны крутые скачки и синкопированные акценты на повышенных ступенях «прокофьевского мажора» (она и начинается прямо со II повышенной ступени, далее появляется IV повышенная и даже I повышенная — да еще на перечасшем тоническом басу!). Тема изложена в форме модулирующего периода неповторной структуры, но с повторным соотношением фраз внутри каждого предложения («запева» и «припева» этой симфонической песни). Далее следуют две темброво-колористические вариации на *ostinato organo*, придающие звучанию песни все большую динамическую и ритмическую остроту. Постепенно вводятся и ударные (малый барабан, треугольник, далее литавры, бубен, наконец тарелки), звонкий припев темы переходит к высокой

¹ См. букву F финала Пятой симфонии Чайковского (партитура, Музгиз, М.—Л., 1946).

трубе. Этот походный «марш энтузиастов» внезапно прерывается буффонной галопадой вступительной темы рефрена (96).

В репризе повторены темы рефрена (главной партии) и первого эпизода (побочной партии). Рефрен изложен сжато (пропущена срединная вторая тема). Первый эпизод тонально видоизменен, приближен к основному строю (f—es). Но заключительная партия сохраняет свой экспозиционный строй (Ми мажор). Она смыкается с разработочным первым разделом коды. Здесь повторена и романсно-кантиленная вводная тема средней части (106). Соль мажор этого эпизода отстоит на тритон от основного строя. Тем более рельефно вступает в солнечном Ре-бемоль мажоре гимническая «тема Родины», обогащенная и пассажной колористикой арфы, рояля, альтов, виолончелей, и величальными хоровыми фанфарами тромбонов с тубой (108). «Тема Родины» доминирует, привольно разворачиваясь в трех предложениях первого раздела коды. А в ее заключительном разделе возвращаются «куранты времени» из I части, мягко истаявающие на мнимо-энгармонической ладовой модуляции Des—cis. Примечательна и тональная последовательность заключительного каданса, лаконично воспроизводящая основные тональные сферы цикла (cis—F—Des)... Этим замирающим «последним лучом» мажорной тоники заканчивается Седьмая симфония, отмеченная необычной для Прокофьева лирической камерностью симфонической драматургии, приближающей это произведение к жанру лирической сюиты или симфоньеты.

Драматический эпос Шестой симфонии, просветленная лирика и жизнерадостные жанровые сцены Седьмой нашли свое продолжение и развитие в Симфонии-концерте¹ для виолончели с оркестром — по-

¹ Симфония-концерт для виолончели с оркестром, ми минор, соч. 125, для большого симфонического оркестра, в 3-х частях (1950—1952). I. Andante. II. Allegro guisto. III. Andante con moto. Впервые исполнен 18 февраля 1952 г. в Москве под управлением С. Рихтера, солист М. Ростропович. Клавир издан (Музгиз, М., 1962), имеется грамзапись (Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, солист М. Ростропович, дирижер К. Зандерлинг).

следнем монументальном симфоническом произведении Прокофьева, окончательная редакция которого была завершена уже после создания Седьмой симфонии.¹

Широкораспевная лирическая I часть (Andante), написанная в сонатной форме, открывается драматически напряженной двухтемной полифонической главной партией (ми минор). В ней, как и в главной партии Шестой симфонии, контрастно сопоставлены, а далее полифонически сопряжены суровая краткая оstinатная вступительная тема и широко развитая певучая мелодия основной темы:



Оstinатный мотив вступительной темы переходит в контрапункт к основной, лирико-драматической (см. пример 45 на стр. 136). Главная партия в целом написана в форме расширенного периода. Полифонична и тематически самостоятельная связующая часть (6), основанная на сочетании лирически мягкого поступенного движения и тревожных причудливо скерцозных пассажей виолончели, предвосхищающих главную партию II части.

Эпически светлая побочная партия (До мажор) вносит несколько новых связанных друг с другом тем. Первая из них (вступительная, вводная часть побочной партии) отмечена ритмической четкостью, оstinатно

¹ Это сочинение возникло на материале нескольких редакций Первого виолончельного концерта (1938 г.), переработанного во Второй виолончельный концерт (1952 г.), в окончательной редакции преобразованного в Симфонию-концерт. Меткий анализ Симфонии-концерта, а также сравнительную характеристику его редакций дает В. Блок в очерке «Об эволюции творческого стиля и некоторых особенностях творческого метода С. Прокофьева».

повторяемой напевной фразы (11). Вторая, основная тема (12) наделена лирически восторженным характером, подобно романтическому до-мажорному атогосо из балета «Золушка» (см. также Adagio До мажор из одноименной фортепианной сюиты). Ее мелодические обороты развиты в певучей третьей теме (13), в которой явственно ощутимы интонации русских протяжных лирико-эпических песен. Вариантное развитие обеих тем подчеркивает их образную взаимосвязь и приводит к новой (четвертой!) теме (15):

19 $\frac{2}{4}$ Cl V-cle

a) 11 *mf*

б) 12 V-c solo *f*

а) 13 V-c solo *espression*

г) 15 V-c solo *f*

Трехчастная побочная партия завершается мощным оркестровым проведением основной (второй) темы, подчеркивающим ее светлый эпико-романтический колорит.

В лаконичной драматической разработке (18) трансформируется грозная вступительная тема главной партии. Ее оstinатный мотив «сжимается» в диапазон остро диссонирующих интервалов тритона (с—fis, dis—a и т. д.). Он исполняется *pizzicato* то солирую-

шей виолончелью, то контрапунктирующими струнными. Здесь перевоплощаются и трепетные, тревожные пассажи связующей части.

Сжатая разработка сливается со сжатой динамической репризой главной партии. Основная, певучая мелодия главной партии возглашается в предельно высоком напряженном регистре виолончели, в тот же регистр переносится и оstinатная вступительная тематика оркестра (21). Далее полифонически соединяются вторая тема главной партии (из которой вычленяется начальная фраза мелодии) и тема связующей части, а в заключительное построение контрапунктически вплетаются и отдельные обороты побочной партии. Таким образом, в репризе I части побочная партия как самостоятельный раздел формы отсутствует, ее развитие исчерпано экспозицией. Победное утверждение светлых эпических образов в побочной партии II части и в первой теме финала не должно быть перекрыто репризой I части.

Если I часть — это лирически смягченное сонатное *Andante*, то II представляет собой драматически контрастное сонатное *Allegro*, конфликтно обостряющее образы I части. Патетическое пение мелодии главной партии *Allegro giusto*, подхваченное импульсивным токатным сопровождением, развивает и динамизирует драматическую лирику главной партии I части, а оstinатные ритмы аккомпанемента — это «пришпоренные» ритмы вступительной темы того же *Andante*. Примечателен и оstinатный рисунок басового голоса (мотив «Dies irae!»), наделяющий главную партию иступленным упорством стремительно несущейся пассакальи-токкаты:

49

Allegro giusto
V-c. solo

f

2 Fag.
V-le
V-c.



Гимнически величаявая лирико-эпическая побочная партия (см. пример 44 на стр. 134) предстает подобно озаренному солнечными лучами образу Родины в «Войне и мире» (ария Кутузова), в Седьмой симфонии (побочная партия I части). Резкое противопоставление главной и побочной партий подчеркнуто продолжительной цезурой в сольной партии, а также типично прокофьевской разительно неподвижной соединительной педалью низкой трубы.

Светлая «весенняя» тема побочной партии (11) воспринимается как начало новой самостоятельной части цикла. Ее развитие в свободных вариациях усиливает ее образно-интонационное родство с побочной партией I части и с первой темой финала. Гармонически неустойчивая, подобная резкому призывному кличу, краткая тема заключительной части органично подготавливает драматическую разработку, которая, в отличие от разработки I части, широко развернута и перевоплощает весь тематизм экспозиции.

В разработке развивается и достигает предельного динамического напряжения тревожная тема главной партии, содержащая столь характерные для драматических сочинений Прокофьева образы наваждения, отмеченные четкой конкретностью жанрового воплощения (токката, скерцо-марш, «танец с прыжками»). Оstinатный рисунок сопровождения в разработке весьма близок оstinатным фигурам «забавно-зловещего» скерцо Пятой симфонии, а стремительные размашистые скачки и пассажи вызывают в памяти набатный финал шестой сонаты. Яростному натиску главной партии противостоит в разработке распевная тема побочной партии, преображенная в решительный, героический марш (25), наделенная волевой энергичной поступью, обостренная

политональными аккордами ритмически четкого сопровождения. Многократные и упорные рефранные возвращения остигатных фраз главной партии в экспозиции, разработке, репризе и коде придают сонатной форме II части рондообразное строение.

Реприза воспроизводит тематизм главной партии в его первоначальном облике. Гимническая тема побочной партии выступает в разработочном, маршевом перевоплощении: и здесь примечательны ритмически импульсивные фигурации и контрапункты сопровождения, далее — подголосочная полифония, подготавливающая фактуру основной темы финала. Вновь звучит тревожный призыв заключительной партии: начинается развитая кода. В ее первом разделе многократно повторяется трагический клич темы заключительной части, подхваченный грозным остигатным лейтритмом басов. Во втором, заключительном, разделе зловеще назойливая тема главной партии достигает неистовой кульминации. Этот завершающий II часть, возникающий в преддверии финала «марш наваждений» придает драматургии Симфонии-концерта особую остроту конфликтных соотношений частей цикла.

Торжественная и героическая, подобная русской величальной песне, основная (первая) тема финала словно рассекает свирепый «марш наваждений» и знаменует апофеозное славение жизни и счастья народа:



Звучание темы подобно могучему хору. Сольный запев органично продолжен вторыми, подголосками и контрапунктами, возникающими и в оркестре, и в самой виолончельной партии (расщепление мелодии на 2—3 самостоятельных голоса). Вариантное мелодико-ритмическое и тональное преобразование напева в структурно сопряженных, слитных вариациях и здесь подчеркивает национальные черты стиля эпической темы (ср. побочные партии I и II частей). Существенно и жанровое перевоплощение напева, наделяющегося задорным частушечным ритмом. Так осуществляется непринужденный, изящно остроумный переход к юмористической

второй теме финала, написанного в форме трехчастных двойных вариаций с развитой кодой.

Средний раздел финала отмечен сочным и терпким народным юмором. Простенькая мелодия фагота — комически важная и мещански слезливая в одно и то же время — подобна торжественной величальной песне, вложенной в уста то ли подвыпившего забулдыги, то ли бездарного подхалима-конъюнктурщика. Ретивый славослов немилосердно фальшивит, неумело пытается проделать «два прихлопа, три притопа» и никак не может допеть куплет до конца (здесь в партиях виолончели и солирующих деревянных духовых, буквально не хватает слов!):



Бодряка-запевалу поддерживает хор подпевал, неистово пытающихся перекричать друг друга. В многочисленных вариациях напев разбрасывается по самым различным инструментам и регистрам, перебивается громогласными репликами усердствующих «членов ансамбля»... Органично вплетаются в средний раздел частушечные ритмы: ведь сатирические образы воплощаются в народном творчестве чаще всего именно через жанр бойкой и забористой частушки.

Композитор до конца своих дней сохранил бойкий полемический задор, живую сатирическую наблюдательность, дерзкий молодой юмор. И в пародийном среднем эпизоде финала мы слышим его веселый и громкий смех, его насмешку над постными и пресными стилизациями народного творчества (снабжавшимися обычно архисовременными текстами), над тем «современным лубком», который одно время являлся своего рода эстетическим сгедо некоторых композиторов...

Но вот отзвучали славословия. Вновь перед нами подлинное славление народа — гордое и радостное, смелое и строгое, лишенное чувствительной умиленности и убогого примитива. Это возвращается «скульптурная» основная тема финала (21). Заключительные вариации подчеркивают ее эпически суровый и героичный облик (тема проводится в увеличении).

В коде вновь появляются обороты лирико-драматической главной партии I части (25). В заключительном разделе коды трансформируется тема главной партии II части (*Allegro*), наделенная теперь мужественным героическим характером, завершающаяся ослепительно лучезарными пассажами виолончели, играющей в третьей октаве (заключительный звук фигурации — *ми*⁴). Подобные драматические коды присущи, как отмечалось, и жанровым финалам Шестой и Седьмой симфоний. Жизнерадостные «массовые сцены» финала Симфонии-концерта завершаются в его коде волевыми драматичными образами борьбы.

Если «Классическая симфония» — это юношески безмятежный, проникнутый изяществом и жизнерадостностью пролог (герой вступает в жизнь), то Симфония-концерт, который, по существу, является «Восьмой симфонией» Прокофьева, оказался жизнеутверждающим героико-драматическим эпилогом грандиозного эпического повествования о нашей современности. Именно таким повествованием и является весь цикл прокофьевских симфоний...

О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ И ФАКТУРЕ ТЕМАТИЗМА

НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ
МЕЛОДИКИ И РИТМИКИ

Подчеркнутая образная определенность, конкретность прокофьевских «симфонических сцен» вызвала и четкую, подчас гиперболически заостренную, жанровую определенность тематизма.

В динамичных темах звучат импульсивные остигатные ритмы марша или токкаты.¹ В подобных моторных темах ощущается плодотворное воздействие жанровых сцен прокофьевских балетов с их острохарактерными и «зримыми на слух» задорными, подчас грубоватыми «ритмо-жестами» оркестра. Контрастные сопоставления поступенного движения и резких размашистых скачков, диатоники и неожиданных мелодических модуляций, внезапные акценты на синкопированных неаккордовых, повышенных или пониженных тонах мелодии, лапидарные, подчеркнута угловатые, резкие кадансы — таковы некоторые особенности мелодии прокофьевских токкатных тем.

В этом плане показательна переработка мелодии начальной фразы главной партии I части Четвертой симфонии во второй редакции. Появился «забористый» октавный скачок вниз от вводного тона. Акцентированы неаккордовые звуки, в том числе вводный тон на сла-

¹ Таковы главные партии первых частей Второй и Четвертой симфоний, II части Симфонии-концерта, вступительная тема Третьей, рефрены финалов Четвертой—Шестой, быстрые вариации финала Второй. См. также главные партии первых частей третьего и пятого фортепианных концертов, шестой и седьмой фортепианных сонат, основные темы финалов четвертой—девятой фортепианных сонат, второй скрипичной сонаты, третьего и пятого фортепианных концертов.

бой доле (в 1-й редакции акцентирована тоника на сильной доле). Во втором предложении появилась колоритная мелодическая модуляция в ми минор, ритмика темы стала более острой и разнообразной (начальный форшлаг, триоль шестнадцатыми и т. д.). Преодолена механичность, упрощенная моторность начала главной партии, присущая первой редакции. Подчеркнуты стремительная «спортивная» пластика, зигзагообразность мелодической линии, обостренная динамичность ритмического движения и ладотональных сдвигов:

1-я редакция
43

V-ni

2-я редакция

V-ni

Оstinатные построения динамичных тем симфоний Прокофьева наделяны обычно героическим характером, связаны с раскрытием положительного начала, а не с гротескной или «гиньольной» характеристикой бездушных разрушительных сил. (В этом их существенное отличие от внешне сходных остинатных построений в симфониях Шостаковича.) Однако, в сочинениях Прокофьева мы встретим самое различное образно-смысловое значение остинатности. Так, в главных партиях первых частей Третьей и Шестой симфоний, а также в I и II частях Симфонии-концерта суровые остинатные ритмы подчеркивают суровый эпический драматизм этих произведений.¹ Ярko экспрессивно подобное скорбному причету остинатное повторение лирических фраз (своеобразное лирическое остинато) в побочных партиях первых частей Третьей и Шестой симфоний, в средних разделах медленных частей Третьей и Пятой. Вихревое движение колдовского Скерцо и упорные «макабрные» ритмы финала Третьей симфонии раскрывают еще одну трактовку остинатности. А в светлых, жизне-

¹ Напомним еще раз финал II акта оперы «Семен Котко» (остинатные возгласы хора, мерное, грозное звучание набата).

радостных жанровых и лирических темах подчас возникает по-балетному острохарактерная остигнательность фонового движения, то резко энергичная, размашистая (главная партия I части Четвертой симфонии, первая тема Скерцо Пятой), то женственно мягкая, «невесомая» (побочная партия I части и III часть той же Четвертой).

Не только маршевость, токкатность фактуры, но и песенность мелодий типична для симфоний Прокофьева. Многие распевные мелодии Прокофьева при всей их необычной размашистой интервалике и сложной ладовой основе могут быть свободно и естественно воспроизведены человеческим голосом, иногда без всяких изменений, иногда — с октавным транспонированием отдельных фраз. Такие мелодии сохраняют присущую им выразительность и при вокальном интонировании. Это обстоятельство выдает и подчеркивает вокальную природу многих тем первых частей (главные партии Третьей, Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, связующие части Четвертой, Пятой и Концерта, побочные партии Второй — Седьмой и Концерта, заключительные партии Четвертой — Шестой, эпизод из разработки Шестой, вступление к Четвертой), широко-распевных мелодий медленных частей Второй — Седьмой симфоний, певучих тем финалов этих композиций. Так конкретизируется глубокая связь прокофьевских симфонических тем с лаконичными, стремительно сменяющимися друг друга вокальными сценами прокофьевских опер, ярко новаторскими и по построению, и по интонационному строю вокальных высказываний. Связь эта проявляется и в образно-интонационной близости многих симфонических тем Прокофьева, ариозным, а подчас и песенным или хоровым «номерам» или отдельным мелодически рельефным, лапидарным вокальным «репликам» его опер. Многие темы симфоний близки и оперным мелодическим речитативам, ансамблям-диалогам, наделенным психологически острохарактерными, ярко индивидуальными интонациями русской народной речи. Ведь и прокофьевские ариозо, речитативы, песни, хоры и романсы изобилуют непривычными мелодическими оборотами, скачками, простыми и «странными», резко обостряющими психологическое содержание текста, ставящими в тупик некоторых консервативных пев-

цов. Что это — воздействие мелодически самобытного, новаторского инструментального стиля на вокальную мелодику? Или, напротив, влияние нового вокального стиля на инструментальный тематизм? Разумеется, и то и другое. Ведь и симфонический тематизм Чайковского имеет так много общих черт с его же оперными ариозо — и в плане образно-интонационных совпадений, и в плане сходных черт мелодического рисунка, конструктивного строения и даже фактуры. Таковы и многочисленные образно-интонационные смыкания тем Прокофьевских симфоний и его же опер, кантат и других вокальных произведений (о некоторых из них уже упоминалось в главах I и II), отнюдь не пассивно-цитатные, но основанные на творчески равноправных драматургических соотношениях различных жанров, различных концепций.

Обе темы главной партии Пятой симфонии вполне можно подтекстовать, транспонировать и вложить в уста Кутузова. А мелодии и главной и побочной партий Шестой горестно и строго спела бы на мертвом поле Девушка, ищущая раненого воина, или медсестра Клава над телом Комиссара. Драматический хор «Черный дым над Смоленском поднимается» выразительно прозвучал бы и на музыке эпизода из разработки Шестой. Любовный дуэт Семена и Софьи вполне соответствует музыке побочной партии Симфонии-концерта. На мелодию побочной партии Седьмой симфонии мог бы петься монолог Андрея о весне и счастье. Ведь музыкальный тематизм и симфоний и опер Прокофьева отнюдь не иллюстративен, не ограничен обрисовкой какой-либо частной ситуации, а исторические и литературные герои его опер так близки по своему духовному облику нашим героическим современникам — и литературным и живым!

Подобное родство симфонических и вокальных тем Прокофьева определяется их конкретным интонационным сходством.

В светлых, эпически распевных мелодиях зачастую звучат мажорные тетрахорды в квинте, сексте и октаве,¹

¹ Под тетрахордами в квинте, сексте или октаве здесь и в дальнейшем подразумеваются четырехзвучные незаполненные звукоряды кратких попевок, включающих наряду с секундовым движением скачки или терцовые ходы, подобно трихордам в кварте и квинте, характерным для русских народных песен.



ПЯТАЯ СИМФОНИЯ I часть



Финал



ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ



СИМФОНИЯ-КОНЦЕРТ



ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ



составляющие в целом мажорную диатонику широкого диапазона (см. примеры: 19 на стр. 74, 24—25 на стр. 78—79, 39 г на стр. 124, 41 на стр. 127). Сходные молодические обороты характерны для русских величальных и гимнических песен. У самого Прокофьева такие попевки встречаются в светлых эпических лейтмотивах народной славы из кантаты «Александр Невский», опер «Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке» и «Война и мир». Такова, например, соль-мажорная тема арии Кутузова,¹ которая утверждается в хоровом финале оперы — в этом прокофьевском «Славься».

¹ Эта тема заимствована композитором из его музыки к кинофильму «Иван Грозный» (1-я серия, осада Казани).

Ритмически «степенные», отмеченные речитативной свободной асимметрией мелодической и ритмической структуры мелодии лирико-драматических главных партий первых частей Шестой, Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, побочной партии Третьей симфонии подобны певучему, рожденному выразительным русским говором мелодическому речитативу эпико-драматических опер «Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке». В начальных фразах этих мелодий горестно и строго интонируется минорный тетрахорд в квинте (I—II—III—V) или его варианты: минорный тетрахорд в сексте (I—II—III—V внизу) и минорный тетрахорд в октаве (I—II—III—I наверху). Подобные мелодические обороты при относительной мерности, подчас остинатности ритмики особенно часто появляются у Прокофьева в тех эпизодах его опер, балетов, инструментальных сочинений, где воплощено состояние внутренней сосредоточенности, порой носящее характер навязчивой идеи (№ 47 — «Джульетта одна» из III акта балета «Ромео и Джульетта», вступление к песне Фроськи из оперы «Семен Котко», эскиз неоконченной Десятой сонаты):

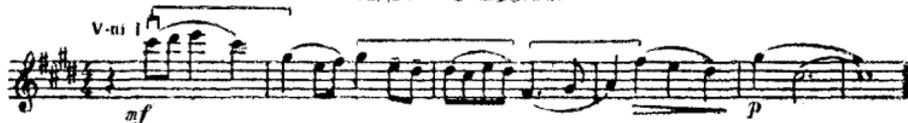
45



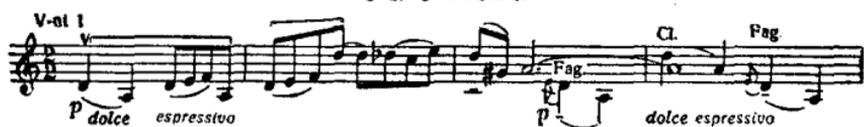
ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ



СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ



ТРЕТЬЯ СИМФОНΙΑ



Fl. Fag. Абра.

„РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА“ III акт

pp

СИМФОНИЯ-КОНЦЕРТ

V-c. solo

f 2 Cl. V-le plzz.

ДЕСЯТАЯ СОНАТА (асма)

p

В мелодии начальной фразы темы Седьмой симфонии подчеркнута элегическая терцовая интонация (I—II—III_{мин}). Скорбно настойчивая, печально вопрошающая, взывающая к состраданию, начальная фраза темы Шестой симфонии в едином восходящем движении объединяет две минорные четырехзвучные квинтовые попевки. Сгущенно-экспрессивной побочной партии Третьей симфонии присуще еще более напряженное, активное завоевание тесситуры и диапазона мелодии.

Столь присущее Прокофьеву волевое начало проявляется не только в темах собственно героического или героико-драматического склада, но и в лирико-драматических темах главных партий Шестой, Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, а также в лирико-эпических напевах побочных партий первых частей и тем медленных частей. Строгая сдержанность эмоционального строя, отсутствие субъективных «излияний» определяют и необычную для распевных тем скандированную отчетливость или былинную мерность ритмики. В самом деле, в мелодиях лирико-драматических и лирико-эпических тем ощущается величавая неторопливость (мерность) или импульсивная четкость ритма: половинные («белые ноты») и четверти в мелодиях побочных партий I части Седьмой симфонии и II части Симфонии-концерта, восьмые и четверти в мелодиях главных партий первых частей Шестой и Седьмой симфоний, побочных партий первых частей Третьей, Четвертой, Шестой, пунктирные

ритмы в напевах связующих и побочных партий первых частей Пятой симфонии и Симфонии-концерта, ритмически остигатный контрапункт восьмых к мелодии главной партии Симфонии-концерта.

Своеобразно ритмически остигатное вариантное развитие начального мотива основной темы главной партии Шестой симфонии: ритмика первого такта сохраняется в четвертом — шестом, восьмом и десятом тактах, свободно развивающих мелодический рисунок начального мотива.¹

Воздействие прокофьевской вокальной мелодики на его симфонический тематизм, взаимопроникновение интонаций приводит к возникновению в лирических, эпических и лирико-драматических темах Прокофьева распевной мелодики нового типа. Она включает и скрытую полифонию, и широкие размашистые скачки, частые камбиаты (обычно взятые также скачком!), и движение по тонам трезвучий и септаккордов, сложные «юбилейные» группетто типа развитых мелизмов. Ей присущи внезапные крутые, решительные повороты. Эту мелодику отличает ломаный «зигзагообразный» рисунок или энергичное поступательное движение, завоевывающее обширный диапазон, отмеченное импульсивной четкостью ритмики. Поясним некоторые из этих свойств симфонического мелоса Прокофьева.

Скрытая полифония, скрытые имитации связаны в певучих темах со свободной тональной секвенцией (на кварту, квинту, сексту) и последующим возвращением в тесситуру начального мотива (главные партии первых частей Шестой и Седьмой симфоний.— См. примеры 45 и 30 на стр. 135 и 98). Они вызываются и широкими мелодическими интервалами (октавы, сексты): и верхние, и нижние тоны таких интервалов взаимодействуют «на расстоянии», образуя две линии поступенного движения (вторая тема главной партии I части Третьей симфонии, побочная партия I части Симфонии-концерта, основные темы медленных частей Пятой и Седьмой симфоний.— См. пример 27 на стр. 85).

В певучих мелодиях встречается движение по тонам разложенных малых, больших и увеличенных трезвучий

¹ См. пример 30 на стр. 98.

и неполных септаккордов побочных ступеней.¹ Значительный диапазон мелодии побочных партий первых частей Четвертой, Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, основных тем медленных частей Четвертой, Пятой, Шестой симфоний связан с размахистым восходящим движением широкими скачками (в том числе на октаву — чистую, увеличенную или уменьшенную, — нону, септиму, на тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы), движением по тонам разложенных аккордов. С другой стороны, встречаются и гиперболически малообъемные звукоряды мелодий. Такова «тема прорицаний» из II части Третьей симфонии (см. пример 12 на стр. 57), диапазон которой всего полтора тона, или архаичный былинный напев побочной партии I части Второй симфонии (см. пример 3 на стр. 44): его диапазон — малая («минорная») терция. Все же преобладают не малообъемные, а расширенные диапазоны мелодий.

В драматичной теме эпизода из разработки I части Шестой симфонии примечателен ярко экспрессивный нисходящий скачок на увеличенную октаву, энгармонически равную малой ноне. В основной теме II части той же симфонии гимническую поступательность мелодии подчеркивает скачок на большую нону вверх:



Скрытая полифония, широкие скачки — все это создает «ломаный», зигзагообразный рисунок или ярко выраженное поступательное движение мелодии отдельных фраз в распевных темах. Их мелодическая линия в целом подобна движению крупных морских волн, набегающих на берег в штормовую погоду: ей отнюдь не свойственна плавная закругленность отдельных мелких ячеек. Неравномерное чередование активных подъемов и спадов создает волнообразно-асимметричное строение мелодии внутри развитых предложений и периодов. В отличие от лирических и лирико-драматических тем Чайковского, Рахманинова, для мелодий Прокофьева

¹ См. побочные партии первых частей Четвертой, Шестой и Седьмой симфоний.

малохарактерно волнообразное строение отдельных мотивов и фраз.

Прокофьевская инструментальная кантилена является расширенным свободным вариантом новой «декламационной кантилены», откристаллизовавшейся в его операх, но перенесенной в условия инструментального интонирования. В симфониях этот новый тип распевной мелодики образует интервально-сложный, ритмически прихотливый или сугубо остигатный инструментальный распев, своего рода «размашистую певучесть». Это сложная, интонационно многосоставная инструментальная кантилена, асимметричная по структуре и мелодическому движению, богатая неожиданными интонационными сдвигами и контрастами, непрерывно развивающаяся, обновляющаяся интервально и ритмически. Уже отмеченные «скрытые диалоги» внутри мелодий дополняют и еще более обогащают, дифференцируют внутреннюю структуру, интервалику, ритмику, а также интонационную штриховку (артикуляцию) этой инструментально-декламационной кантилены нового типа.

Вокального характера мелодика расширенного интервального состава и диапазона, сложноладовая (см. стр. 144), включающая некоторые чисто инструментальные элементы — интервальные и ритмические; сочетание размашистой поступательности отдельных фраз и волнообразного рисунка более крупных построений — все это создает своеобразную и в то же время связанную с традициями русского классического симфонизма протяженность распевных тем симфоний Прокофьева.¹ Своеобразный «размашистый мелос» Прокофьева органично включается в национальную песенно-симфоническую традицию.

В процессе анализа отдельных симфоний отмечалась интонационно-стилистическая связь распевных тем Прокофьева с русской народной песней, с лирической мелодикой русских композиторов.² Так, мелодия побочной

¹ Особенно характерные образцы прокофьевской протяженной непрерывно развивающейся мелодики содержатся в Шестой симфонии и Симфонии-концерте.

² Меткий обобщающий анализ образного строя, драматургии и музыкального языка произведений Прокофьева вообще, интонационных истоков его тематизма в частности дан в книге И. Нестьева «С. С. Прокофьев».

партии I части Шестой симфонии (см. пример 31 на стр. 100) сочетает черты протяжной лирической песни и величавого эпического напева. От лирической песни — квинтовая основа мелодии, плагальные обороты (характерно и опевание квинтового тона IV и VI ступенями), вариантное развитие начального мотива (далее — начальной фразы). От эпического напева — строфичность изложения, подчеркнутая шестью одинаковыми кадансами, мерность ритмики, речитативно-повествовательный характер «речевой мелодии».

Во многих распевных темах Прокофьева есть опорный, «стержневой» звук мелодии — квинта тонического трезвучия.¹ Это также достаточно характерно для русской мелодики лирического склада. Иногда эта опорная квинта смещается в связи с модуляционным сдвигом или мелодическим отклонением (основные темы медленных частей Пятой и Шестой симфоний).

С национальными чертами распевных тем связано также несовпадение звуковысотных кульминаций и ритмических устоев мелодии. Так в мелодиях главных партий первых частей звуковысотные кульминации на тоническом звуке (Пятая симфония), на терции тоники (Седьмая), на квинте тоники (Шестая) падают на слабые или относительно сильные доли такта. Они не акцентированы ритмически.

Уже отмеченный в I главе темповый контраст различных тем и разделов I части, в том числе главной и побочной партий, дополняется нередко метроритмическим контрастом, сменой метра (Вторая — Шестая симфонии).

Особенно интересно необычное соотношение трехдольности и двухдольности в I части Пятой симфонии: мужественная, маршевая трехдольность главной партии и женственная, пластичная двухдольность побочной!

При повторных проведениях величальной темы главной партии подчеркивается то песенное, вокальное начало, то пунктирная маршевость ритмики мелодии и со-

¹ См. главные партии первых частей Пятой, Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, побочные партии Пятой — Седьмой симфоний, третью тему побочной партии Симфонии-концерта, а также певучие темы медленных частей Четвертой — Шестой, финалов Пятой, Шестой и Симфонии-концерта.

проведения. В репризном проведении темы медными пунктирный ритм подчеркнут акцентуацией. С каждым новым проведением этой темы в ней все более явно подчеркиваются сильные доли, утверждается ритм поступи. Это связано с постепенным становлением героического образа.

В I части Шестой симфонии наиболее рельефен метроритмический контраст напевной экспозиции (6) и патетического маршевого эпизода из разработки (4). Он усиливает рельефные противопоставления песенных и маршевых тем в этой эпико-драматической «сонатной фреске».

Особенности прокофьевского симфонического тематизма полнее раскрываются в его связи с гармонией, с особенностями его ладового и гармонического строения.

СЛОЖНОЛАДОВАЯ ОСНОВА МЕЛОДИКИ И ГАРМОНИИ

В развитии гармонических средств выразительности легко обнаружить переломный момент, относящийся к концу XIX — началу XX века. Хроматизация мелодии и гармонии в системе простых ладов (многочисленные альтерации, энгармонические и мелодико-гармонические модуляции, искусственные лады и т. д.) достигла предела уже в «Тристане» Вагнера, позже — в творчестве Скрябина, позднего Римского-Корсакова, у французских импрессионистов. Хроматизация мажоро-минора в произведениях многих и разных композиторов оказалась связанной с аналогичной детализированной многослойностью оркестровой или фортепианной фактуры, полифонии, ритмики. Характерны максимальная щедрость, многоэтажность фактуры, обилие контрапунктов, мелодических и гармонических фигураций, колористических наслоений, «многоготие».¹ В области полифонии (прежде всего неимитационной полифонии) подобный же этап «максимальной щедрости» намечается в творчестве

¹ В качестве примеров сошлемся на симфонические и фортепианные сочинения Скрябина, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Шимановского и др. Вагнер и поздний Лист — предтечи этого «изысканного» стиля.

таких разных композиторов, как Вагнер, Малер, Р. Штраус, ранний Шёнберг, Скрябин, Рахманинов, Глазунов. Пышным цветом расцветает орнаментальная полифония. Колористичная расточительность тембров, их наслоений и смещений, резкое расширение оркестрового состава, тончайшая детализация каждой партии, каждого такта партитурной горизонтали присущи партитурам этих композиторов, а также Дебюсси, Равеля, раннего Стравинского и их современников. Подобная усложненность выразительных средств была обусловлена, разумеется, спецификой образного содержания.¹

Уже в вагнерианстве как творческом направлении, позже в скрябинианстве обнаружилась непродуктивность попыток дальнейшего развития музыкального языка по линии изысканного утончения, невозможность дальнейшего развития хроматического элемента (в частности, альтераций) в системе простых ладов (натуральный или гармонический мажор, гармонический или мелодический минор).

Атональная система Шёнберга и его последователей ознаменовала полное уничтожение ладовой основы мелодики и гармонии, уничтожение тонального центра и функциональной основы гармонии.

В отличие от атоналистов, Прокофьев направил свои поиски в область сложнотональной гармонии. Характерная черта его музыки — ладовая многосоставность, свободное объединение различных сменяющих друг друга ладообразований при наличии ясного и определенного тонального центра.

Основная ладотональность — тональный центр сложного лада — во многих темах Прокофьева показана лаконично — в начале и в конце построения, двумя-тремя гармониями, подчас одним только тоническим трезвучием (см. пример 61 на стр. 170). В роли побочных ступеней лада выступают прежде всего гармонии нескольких далеких строев — тонические, реже субдоминантовые.

Отклонения в далекие тональности, столь характерные для Прокофьева, обычно многочисленны, предельно кратковременны, не подготавливаются побочными доминантами (часто берется только тоническая гармония но-

¹ Здесь не место рассматривать музыкально-исторические причины и идейные предпосылки этого явления.

вого строя), возникают часто сразу же после тоники основного строя, образуя цепь тональных последований, замыкаемую той же начальной тональностью. Отклонение в далекие строи осуществляется чаще всего в результате мелодико-гармонической модуляции или красочного сопоставления тоник двух тональностей. В обоих случаях при отсутствии общего аккорда существенна плавность голосоведения, чаще всего гармоническое соединение при двух-трех общих тонах аккордов. В отличие от тем позднего Скрябина, в кадансах прокофьевских тем обычно подчеркнута определенно утверждается основная ладотональность.¹ Многочисленные отклонения в далекие строи, не закрепляемые побочными доминантами, сочетаются с различными натурально-ладовыми оборотами и политональными образованиями, объединяясь с основной тональностью в единый многосоставный лад. Так осуществляется взаимодействие красочной, натурально-ладовой и функциональной гармонии в темах Прокофьева.

Сложная ладотональная структура тематизма Прокофьева образуется в результате: а) взаимодействия в пределах одной темы различных, свободно сменяющихся ладообразований (натурально-ладовые обороты, группирующиеся вокруг единого тонического звука; ладотональная переменность; мажор с повышенными II и IV ступенями и другие особые лады; монотоникальные² ладовые объединения и т. д.); б) обогащения основной ладотональности гармониями нескольких далеких тональностей, выполняющими функции побочных ступеней лада; в) политональных приемов.

Все это приводит к образованию при экспозиционном изложении той или иной темы сложного (многосоставного) лада, включающего несколько различных ладообразований и гармонии нескольких далеких

¹ Встречаются, однако, и исключения: см. стр. 145—146.

² Термин профессора Х. С. Кушнарера. См. Х. С. Кушнарера — «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», ч. II, гл. 2, стр. 359, 368 и др. Автор указывает, что в монотоникальных ладах «внутренние связи организуются вокруг единственного в ладу центра», имея в виду единственный тонический звук однозвонного или многозвонного лада, находящийся обычно в крайней низкой точке мелодического звукоряда, реже — в середине звукоряда. Эти соображения автора, касающиеся монотоникальных ладовых объединений, применимы не только к народной монодической, но и профессиональной многоголосной музыке.

тональностей при ясно выраженном ладовом центре — едином или двойном (переменный лад).

Мелодический звукоряд сложного лада может практически оказаться двенадцатиступенным, совпадающим или почти совпадающим с полной хроматической гаммой. Иногда, напротив, мелодический звукоряд сложного лада подчеркнута малообъемный или незаполненный и включает всего 3—4 тона. Наиболее часты многочисленные промежуточные варианты. Но основой многочисленных мелодических звукорядов — разновидностей мелодической структуры сложного лада — остаются особые натурально-ладовые образования и обороты, а также ладотональные объединения, а отнюдь не ладовая или модуляционная альтерация, образующая совместно с разрешением хроматические обороты. Если альтерированные ступени требуют незамедлительного прямого разрешения в соседний натуральный звук, то натуральные повышенные (высокие) или пониженные (низкие) ступени особых ладов или свободно введенные натуральные тоны далеких строев не требуют такого разрешения: даже неустойчивые натуральные ступени могут разрешаться косвенно или скачком. К тому же несколько неустойчивых тонов могут быть взяты подряд без промежуточных разрешений. Именно косвенное разрешение или разрешение скачком, а также групповое введение нескольких неустойчивых тонов характерны для неустойчивых ступеней прокофьевских сложнотональных мелодических звукорядов:



В то же время диатоническая семиступенная мажорная или минорная опора (подоснова) сложного двенадцатиступенного лада определяет не только частые включения в методику чистой (и даже неполной!) диатоники,¹ но и значительно большую напряженность мелодических функций повышенных и пониженных ступеней мелодии (например, II). В свою очередь,

¹ См. об этом на стр. 160—161.

повышенные и пониженные ступени часто оказываются натуральными и ступенями в лидийском, миксолидском, дорийском, фригийском, и в некоторых особых свойственных именно музыке Прокофьева ладовых оборотах, образуя своеобразные переменные мелодические функции. Такая переменность функций видоизмененных¹ (по традиционной теории — «альтерированных») ступеней также подчеркивает их отличие от традиционной ладовой альтерации, предполагающей обостренную функциональную однозначность тяготений альтерированных неустоев в устои. Видоизмененные (повышенные и пониженные) ступени способствуют возникновению цепи «проходящих» ладовых оборотов и обостренных неустоев. Несомненна и их преемственная связь не только с натуральными ладами, но и с альтерацией. Она проявляется в том, что эти видоизмененные ступени в конечном счете все же разрешаются (косвенно или комплексно, а некоторые из них и прямо) в мелодические устои лада...

Столь же разнообразен и «вертикальный» (гармонический) состав сложного лада в его многочисленных индивидуальных вариантах — от выдержанных органичных пунктов или двузвучий (секундовых, квартовых и т. д.), от неполной диатоники (часто ладово или тонально перечашей мелодическому звукоряду) до многозвучных комплексов или полифонических наслоений, энергично включающих все или почти все двенадцать тонов хроматического звукоряда, но не в альтерированных аккордах или хроматической фигурации, а в терпких интервально разнообразных (полиинтервальных) созвучиях или полифонических сочетаниях мелодически самостоятельных голосов.

В двух ранних симфониях — Второй и Третьей — сложнотональное объединение или политональные наслоения различных тональностей усложняются переменностью или неопределенностью тонического тона, отсутствием трезвучий (в том числе и тонических), интервальной многосоставностью нетерцовых созвучий с подчеркнутыми диссонирующими интервалами, «расточительной» косвенной, а подчас и прямой хроматикой в каждом из многих голосов. Так возникает взаимодей-

¹ Термин Г. Тер-Мартirosяна.

ствии ладомелодических звукорядов нескольких тональностей при отсутствии общей, основной, кадансовой тонической опоры (а подчас и тоник этих взаимодействующих строев!) и активном введении всех или почти всех двенадцати тонов хроматического звукоряда (приемами резких мелодических и гармонических перечений, скачками на повышенные и пониженные тоны, полиладовостью и т. д.). Характерные примеры — главная партия и «эпизод наваждений» из разработки I части Второй симфонии, крайние разделы Скерцо и финала Третьей симфонии.

Иногда тонический опорный тон (часто — и диатонический, белоклавишный натурально-ладовый или малообъемный звукоряд) рельефно выделяется в мелодии, но диссонирующая внетональная или политональная гармонизация или полифоническая хроматизация разбивает эту тоникальность или диатонизм, образуя резкое переченье, ладово конфликтное столкновение мелодических и гармонических функций. Такова побочная партия I части и кульминация шестой вариации финала Второй симфонии. Подобные сопряжения «сверхдиатоники» и «сверххроматики», «сверхтональности» и «сверхмодуляционности» типичны для бурного становления прокофьевской сложнотональной мелодики, гармонии, полифонии. Нередко многозвучные аккордовые комплексы, сочетающие терцовую структуру с замененными или внедряющимися тонами хроматического звукоряда, или полиинтервальные созвучия (созвучия с различным, свободным интервальным составом) дополняются тонально-перечашими контрапунктами, образуя в целом некую хроматическую перенасыщенность звуковой ткани (см., например, репризу побочной партии в I части Второй симфонии).

Политональная (или модуляционная тонально перечашая) гармонизация диатонической мелодии нередко встречается и в поздних симфониях.

Необходимо отметить, что на любой из ступеней прокофьевского сложного лада (который, как отмечалось, по мелодической структуре подчас оказывается практически двенадцатиступенным, иногда — подчеркнуто малообъемным, даже неполным) может быть построено любое трезвучие, а также любое созвучие нетерцовой структуры или политональное наложение аккордов. По

существо, это расширение принципа натурально-ладовой гармонии кучкистов с их излюбленными последованиями трезвучий побочных ступеней, параллельных трезвучий, созвучий квартосекундового строения, полифункциональных и полиладовых наслоений, резких гармонических перечений или несмежных хроматизмов — в связи с особенностями переменнολадовой или «малообъемной» диатоники и несмежной хроматики русских крестьянских песен.

Прокофьевская сложноладовая функциональная система гармонии характерна и для современной советской музыки. По существу, это новая двенадцатиступенная система гармонии развивающая традиционную семиступенную.¹ Примечательны русские корни этой сложноладовой «синтетической диатоники». Впервые как цельная, вполне откристиаллизованная система она предстает в сочинениях Мусоргского — в связи со свободными ладовыми объединениями, полиладовостью, несмежными хроматизмами и другими характерными чертами мелодики русского фольклорного склада. Позже, перенесенная в иную национальную стилистику, эта «полидиатоника» в более колористическом плане широко развивается в творчестве Дебюсси.

Аккорды нетерцовой структуры, подобно сложноладовой системе, имеют свою традицию в русской музыке. Ведь в русской крестьянской песне секундовые, квартоквintовые мелодические интервалы разительно преобладают над терцовым «трезвучным» или «септаккордовым» движением! Существенной новой чертой гармонии кучкистов явилась тенденция к автономии отдельных созвучий — в том числе и нетерцовых — и кратких гармонических оборотов. Целью голосоведения и гармонического последования часто оказывается не соединение, а разъединение аккордов или их кратких сочетаний. Каждое отдельное созвучие наделяется самостоятельной конкретной характеристичностью, индивидуальным тембром и расположением. В этих автономных созвучиях — чаще диссонирующих — подчеркиваются отдельные интервалы (секунда, кварта, тритон и т. д.) — нередко в связи с интерваликой мелодии! Принцип авто-

¹ К сожалению, эта прочно отстоявшаяся система еще недостаточно изучена.

номных созвучий-характеристик развит в музыке Дебюсси, раннего Стравинского.

Противоположный принцип непрерывной полифонической связи, развития и полимелодического образования неустойчивых модуляционных гармонических комплексов представлен в симфониях Чайковского, продолжен в музыке Танеева и Рахманинова, развит и своеобразно преломлен в симфониях Малера и возвращается на русскую почву необычайно обогащенным в творчестве Шостаковича.

Гармония Прокофьева ближе к первому (нетерцово-гомофонному) принципу автономных интервально-многосоставных аккордов-характеристик, идущему от Мусоргского. Но у Прокофьева значительно усиливается и роль полифонических созвучий и комплексных напластований. Кроме того и терцовые и нетерцовые (в том числе и полиинтервальные) созвучия часто приобретают у Прокофьева функциональную напряженность сложноладовых тяготений, взаимодействий и контрастных сопряжений — в связи с динамичным гармоническим развитием в рамках крупной симфонической формы.

Расширенный аккордовый состав каждой энгармонически-двенадцатиступенной ладотональности, в том числе ряд конкретных новых аккордов — как терцовой, так и нетерцовой структуры — необходимо учитывать как элементарную теоретическую предпосылку при гармоническом анализе любого произведения Прокофьева. Учебный гармонический анализ «по тактам» каждой симфонической партитуры Прокофьева, естественно, не входит в круг задач данной работы. Ниже мы предлагаем лишь некоторые простейшие принципы такого анализа, рабочую таблицу наиболее простых аккордов, входящих в состав энгармонически-двенадцатиступенного лада.¹ Таблица эта ни в коей мере не заменяет необходимой, но еще не выработанной терминологии, которую несомненно установят специальные исследования и учебные пособия.

Отметив повышенные ступени знаком «+», а пониженные знаком «—» получим следующие обозначения ступеней лада:

¹ Характеристика этого лада и его аккордов содержится в статьях Ю. Холопова, М. Скорика (см. Введение и Список литературы).

14 До мажор

IV+ V- V V+ VI- VI VI+ VII- VII

до минор

V VI VI+ VII- VII+

В трезвучиях и других аккордах встречаются и повышенный или пониженный тонический звук — как терция или квинта трезвучия или какой-либо интервал иного аккорда. Поэтому необходимо прибавить в каждую таблицу еще по две ступени:

48-а До мажор

I+ II- I- VII VI VI-

до минор

I+ II- I- VII VI+ VI-

Итак, натуральный (без учета энгармонического равенства) звукоряд каждого сложного лада не двенадцатиступенный, а по меньшей мере восемнадцатиступенный!¹ А «темперированный» звуковой его состав (с учетом энгармонического равенства тонов) — двенадцатиступенный.

Теперь приведем полный перечень всех возможных мажорных и минорных трезвучий, которые можно

¹ Возможности реального интонирования подобных нетемперированных звукорядов особенно велики в вокальной музыке. Не потому ли так трудна и далеко не до конца проведена расшифровка многих мелодий народных песен!

построить на данных ступенях лада. Оказывается, в слож-
ноладовую аккордовую систему входят все двадцать
четыре трезвучия (мажорные и минорные) различные
по своему звучанию:¹

49 До мажор

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

до минор

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

¹ Буквенными обозначениями указаны: *M* — мажорное наклонение трезвучия, *m* — минорное.

Названия трезвучий будем применять следующие (приводим лишь несколько, для примера): I минорное, II низкое (или пониженное) минорное, II низкое мажорное, II минорное, II мажорное, III низкое минорное и т. д.

Функциональные связи всех побочных трезвучий, их соотношение с основной тоникой заслуживают отдельного (и кропотливого) теоретического исследования. Ограничимся лишь указанием на некоторые простейшие, наиболее очевидные новые функции, внесенные новыми трезвучиями.

Это функция тритоновой (пониженной) доминанты, заменяющей натуральную во многих драматических или обостренно-контрастных эпизодах симфоний Прокофьева. По существу, это функция обостренно-контрастного резкого противопоставления. В этой связи особенно типичны тритоновые соотношения минорных трезвучий — тонического и смещенно-доминантового.¹ Тритоновая доминанта может быть нотирована трезвучиями как V^- , так и IV^+ ступеней.²

Не менее существенна и вводно-тоновая функция контрастного примыкания или сближенного противопоставления. Здесь возможны не только кадансово-автентичные «вводные доминанты», преимущественно мажорные к мажору, минорные к минору ($\begin{smallmatrix} VII \\ M \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} I \\ M \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} VII \\ m \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} I \\ m \end{smallmatrix}$) или «вводные субдоминанты»³ ($\begin{smallmatrix} II^- \\ M \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} I \\ M \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} I \\ m \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} I \\ m \end{smallmatrix}$), не только «расширенная одноименность»⁴ связей ($\begin{smallmatrix} I \\ m \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} VII \\ M \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} I \\ M \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} II^- \\ m \end{smallmatrix}$), но и функционально острые полутоновые и большесекундовые противопоставления (g—fis в примере 61 на стр. 170, D—C в главной партии «Классической симфонии»).

Особые, самостоятельные функции приобретают различные медианты: нижняя и верхняя, пониженная

¹ См. 56 коды Скерцо Пятой симфонии (d-as), пример 60 на стр. 167 и др.

² Интересно проследить становление и различные трансформации этой тритоновой функции в творчестве русских композиторов от Мусоргского («Борис Годунов», «Песни и пляски смерти») до Скрябина (Девятая соната).

³ Термины Н. Запорожец.

⁴ Термин Л. Мазеля.

(в мажоре) и повышенная (в миноре), минорная и мажорная. Иные из них имеют свою традицию. Таково, в частности, минорное трезвучие VI низкой ступени («Шубертова VI ступень»). Но Прокофьев применяет эту гармонию не только в миноре, но и в мажоре ($C—gis$, т. е. $I—VI_m^-$).¹ Большетерцовые противоположения минорных трезвучий (типа $c—as—e—c$) образуют замкнутую трехзвенную цепь по тонам увеличенного трезвучия, а общий тон между соседними трезвучиями (терция=квинте), противоположное полутоновое движение двух других голосов создают вводнотоновое соотношение секстаккорда и трезвучия ($VI_m^+—I_m$), известное уже по начальному ариозо Бориса в опере Мусоргского или по «аккордам мести» из «Царской невесты» Римского-Корсакова.

В секундовых соединениях вводнотоновой цепи трезвучий часто выделены терпкие параллельные кварты.²

Примечательно, что побочные трезвучия, секстаккорды и квартсекстаккорды основного наклонения (например, мажорные в мажоре) составляют некое акустическое родство с основной тоникой, в то время как аккорды чуждого наклонения (минорные в мажоре и особенно мажорные в миноре) иногда создают резкое ладовое переченье.³ И то и другое соотношение используются как в колористическом, так и в драматическом плане как средство остигнато-гармонического тождества или обостренного контраста вертикальных комплексов. По сути дела, все двадцать четыре трезвучия дифференцируются не на «главные» (I, IV, V) и «побочные», а на мажорные и минорные. Лишь тоника выделяется как основное трезвучие (или одноименное к нему), а все прочие являются побочными родственными или перечашими ему по своему звуковому составу (по составу тонов и наклонению).

Соединения трезвучий и их обращение в этой два-

¹ См. пример 17 на стр. 69.

² См. I I части Четвертой симфонии, 153 финала Третьей и т. д.

³ Таковы, например, «траурно-триумфальные» трезвучия До мажора и Ре мажора (т. е. M^{VI+} и M^{VII}) в ми-бемоль миноре, возникающие в разработке I части Шестой симфонии.

дцатичетырехвидовой системе поистине неисчислимы, ибо каждое трезвучие — минорное или мажорное — может быть соединено с любым другим аккордом. Отсюда и функциональная многозначность отдельных трезвучий, по-иному звучащих в различных соединениях.¹

Наличие или отсутствие общих тонов между трезвучиями (и их обращениями) определяет большую или меньшую их связность или автономность, а также возможность мелодического или гармонического соединения. Две пары (раздвинутые на большую секунду) тритонов сопряженных трезвучий — мажорных и минорных (например, C — F^{is}, d — g^{is}) — образуют четыре трезвучия, в которых не повторен ни один из тонов, но исчерпаны все двенадцать:²

50

I VI⁺
m m

II IV⁺
M M

Существует одиннадцать трезвучий не имеющих ни одного общего тона с данным. Такие трезвучия назовем неродственными или чуждыми. Например, к тоническому трезвучию мажора:

61

I II⁻ II III⁻ IV⁺ IV⁺ VI⁻ VII⁻ VII⁻ VII VII

M m M m m m m m m M

¹ Думается, что все эти разнообразнейшие соединения давно пора включить в учебную практику, особенно на теоретико-композиторском и дирижерском факультетах, а в плане анализа — и на других факультетах. В самом деле, разве не приближат учащихся к живой творческой практике сочинение и игра свободных периодов с использованием всех упоминаемых здесь аккордов?

² Это наблюдение принадлежит американскому музыковеду Н. Слонимскому. См. его интересные работы «Thesaurus of Scales and Melodic Patterns» (New York, 1947) и «Plurality of Melodic and Harmonic Systems» (American Musicological Society, 1938).

Существует двенадцать трезвучий, имеющих один или два общих тона с данным трезвучием, то есть родственных ему по своему звуковому составу:

52



Один и тот же тон может входить в состав шести различных трезвучий (как основной тон, терция или квинта аккорда), образующих ряд родственных трезвучий, сцепленных общим соединительным тоном:

53



А если присоединить септаккорды и все созвучия нетерцовой структуры, то количество и родственных и неродственных (чуждых) аккордов значительно увеличится.

Все сказанное о трезвучиях в основном относится и к их обращениям — секстаккордам и квартсекстаккордам. Примечательно, что квартсекстаккорд в сложнολадовой системе часто носит устойчивый характер автономного, а не проходящего, вспомогательного или кадансового (задержанного) созвучия, в нем дифференцированы интервалы кварты и терции. I_{6_4} также становится автономным, изолированным аккордом-тембром.¹ Так, I часть Седьмой симфонии завершается I_{6_4} , функционально вполне устойчивым, но как бы «повисающим» над соединительным квинтовым тоном после одноименного мажорного трезвучия, взятого в низком регистре:

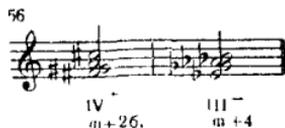


¹ «Эмансипация» I_{6_4} встречается уже у Мусоргского: таковы I_{6_4} ре минора (лейтаккорд «смути») и I_{6_4} Ре-бемоль мажора (лейтаккорд царской власти) в сцене у Василия Блаженного из «Бориса Годунова».

Из аккордов с внедряющимися дополнительными тонами наиболее часто употребительны трезвучия с квартой (например, I_{+4}),¹ трезвучие с тритоном ($I_{+4ув.}$),² трезвучие с большой или увеличенной секундой ($I_{+2б.}$, $I_{+2ув.}$), с секстой (I_{+6}), с секундой и секстой (I_{+2+6}), с вводным тоном ($I_{+вв.}$).



Подобные трезвучия с дополнительными тонами — как мажорные, так и минорные — возможны не только на I ступени, но и на любой натуральной, повышенной (высокой) или пониженной (низкой) ступени. Например, минорное трезвучие с тритоном или секундой тритоновой доминанты, минорное трезвучие с квартой III низкой ступени и т. д.:



Кроме мажорных и минорных, на каждой из двенадцати ступеней может быть взято увеличенное или уменьшенное трезвучие (например, $II_{ув.}^-$, $I_{ум.}^+ \approx II_{ум.}^-$ и др.).

Наряду с трезвучиями на любой ступени сложнопластового звукоряда может быть взят любой септаккорд в любом обращении. Наиболее употребительны восемь различных по звучанию септаккордов. Например, на I ступени это большой мажорный септаккорд (I_M^7), большой минорный септаккорд (I_m^7), малый минорный септаккорд ($I_m^{7м}$), малый вводнотонный септаккорд ($I_{вв.}^{7м}$), септаккорд доминантовый (I_{D7} или

¹ Такт I цифры 4 главной партии I части Четвертой симфонии.

² Такты 5—9 цифры 80 финала Пятой симфонии.

I_{7M}^M), уменьшенный септаккорд ($I_{7\text{ум.}}$), большой увеличенный ($I_{7\text{ув.}}$), большой уменьшенный ($I_{76\text{ум.}}$), а также

57



септаккорды с пониженной или повышенной квинтой. Все эти септаккорды и все их обращения могут быть взяты и на любой побочной ступени лада.

Наконец, на любой ступени лада могут быть взяты и любые полные или неполные, большие или малые нонаккорды!

Итак широко раздвигается круг аккордов, входящих в каждую тональность. По сути дела, в любой тональности может быть построен любой аккорд и соединен с любым другим аккордом.

Но вот мы подошли к аккордам нетерцовой структуры, свободно применяемым Прокофьевым и другими советскими композиторами. В принципе возможно сочетание двух или нескольких любых интервалов в едином созвучии. Аккорды, дифференцирующиеся на сходные интервальные звенья, являются моноинтервальными — их значительно меньше. Наиболее типичны аккорды с различными интервальными соотношениями тонов — полиинтервальные созвучия, состоящие из трех, четырех и более звуков.

Нетерцовые созвучия реально необратимы: новое расположение тех же тонов дает функционально и акустически новые созвучия. Но есть созвучия обращенные (т. е. состоящие из тех же тонов), родственные (имеющие общий тон) и чуждые (не имеющие общих тонов).

Любой тон может быть удвоен в любой октаве. Могут быть удвоены два или три тона. Но часто в нетерцовых созвучиях ни один тон не удваивается. Во всяком случае, наиболее диссонирующие тоны обычно не удваиваются.

Взяв за основу обозначений последовательный перечень интервалов между басом и двумя верхними голосами, получим от общего баса (например, от II сту-

пени) следующие наиболее типичные аккорды из трех различных тонов.¹

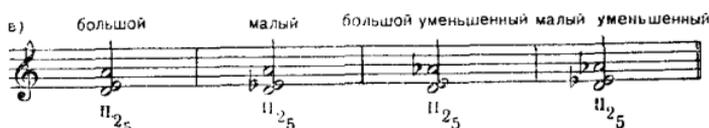
Квартсептаккорд (II_{47}) малый, большой, увеличенный:



Квартквинтаккорд (II_{45}) — чистый, увеличенный, уменьшенный:



Секундквинтаккорд (II_{25}) — большой, малый, большой уменьшенный, малый уменьшенный:



Секундквартаккорд (II_{24}) — большой, малый, большой увеличенный, малый увеличенный:



¹ Эти и подобные им аккорды могут быть построены на любой ступени лада — натуральной, низкой или высокой. В приведенном перечне дополнительные удвоения тех же тонов не учитываются, хотя в нетерцовых созвучиях они значительно реальней по звучанию. При анализе эти удвоения (например, квартквинтаккорд с удвоенной квартой и др.) необходимо отмечать.

Функции основного тона таких нетерцовых созвучий требуют особого подробнейшего исследования. Часто опорным (мелодически или темброво выделенным) тоном таких аккордов является фактически тон мелодии (верхний или средний), а не баса. Кроме того, обращения одного созвучия дадут новые аккорды, равноправные с первым по степени самостоятельности и устойчивости.

Терцквартаккорды (II_{3_4})¹ — малый, большой, малый и большой увеличенные, уменьшенный:



Секундтерцаккорды (II_{3_2}) малый и большой узкие (в малой терции), широкие (в большой терции) и уменьшенный (в уменьшенной терции):



Секундсекстаккорды (II_{2_6}) большой и малый узкие (в малой сексте) и широкие (в большой сексте):



Квинтсекстаккорды (II_{5_6}) — большой, малый, большой и малый уменьшенные:



¹ Дополнительные эпитеты-пояснения (большой, малый и т. д.) отличает эти созвучия из трех тонов от обращений септаккорда. Это касается и квинтсекстаккордов малых, больших и др. В этих двух случаях можно конкретизировать название аккорда: интервальный терцквартаккорд (или квинтсекстаккорд), что подчеркнет отличие от обращений септаккорда.

Секундсептаккорды (Π_{27}), терцсептаккорды (Π_{37}) и секстсептаккорды (Π_{67}) — малый и большой узкие (в малой септимере) и широкие (в большой септимере):

секундсептаккорды

терцсептаккорды секстсептаккорды

В числе этих аккордов оказываются лишь два типа моноинтервальных: квартсептаккорды (аккорды квартового строения) и секундтерцаккорды (аккорды секундового строения). Все прочие созвучия полиинтервальные.

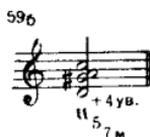
В связи с переносом одного из верхних голосов на октаву вверх нередко встречаются созвучия, объем которых реально превышает октаву (септнонаккорд, квартундецимаккорд и т. д.). Ведь расположение нетерцовых аккордов существенно преобразует их комплексное звучание, их интервальную и «фоническую» структуру.

К числу моноинтервальных созвучий относятся и двузвучия (аккорды-интервалы), очень типичные для Прокофьева. Это секунды (большие и малые), тритон, кварта, квинта, большая или малая терция, секста, септима, взятые на любой ступени:

Особую индивидуализацию придают двузвучиям расположение и удвоения тонов.¹

¹ См. тритон перед цифрой 33 I части Шестой симфонии, большую секунду в цифре 64 Andante Пятой и т. д. Первооткрывателями подобных диссонансирующих двузвучий явились Мусоргский и Бородин.

Наибольшую трудность для систематизации представляют нетерцовые созвучия из четырех, пяти и более тонов. Однако чаще их образуют полигармонические или политональные сочетания, поддающиеся четкой дифференциации. В других случаях различимы наслоения чуждых тонов на трехзвучные комплексы. Моноинтервальные созвучия (например, многозвучные кварт-аккорды или секундовые аккорды) здесь редки. Но обычно темброво подчеркнут диссонирующий «основной интервал» (см. стр. 176). Конечно, и в многозвучных полиинтервальных комплексах возможна последовательная интервальная систематизация. Но название аккорда может оказаться чрезмерно перегруженным. Например, квинтсептаккорд с увеличенной квартой ($\text{II}_{57\text{M}}^{+4 \text{ув.}}$):



По возможности, четырех-пятизвучные аккорды и более сложные комплексы следует дифференцировать, рассматривая их как полигармонию, ибо здесь типичны не один, а два или три основных тона, часто — в разных ладотональностях.

После этих по необходимости распространенных общих замечаний продолжим наш анализ ладовой структуры симфонического тематизма Прокофьева.

Как отмечалось, ладовой основой и мелодии и гармонии некоторых прокофьевских тем народно-песенного склада является семиступенная диатоника натурального минора или натурального («ионийского») мажора.¹ Однако в этом случае характерно секундовое или терцовое смещение тоники в секундово-переменном или терцово-переменном миноро-мажорном ладу.

Наибольшие возможности ладовой перестройки создают малообъемные диатонические попевки. В таких попевках любой из тонов может быть трактован как тонический, ибо мелодическая тоника здесь определяется

¹ Таковы побочная партия I части Шестой симфонии, первые проведения основных тем II части и главной партии I части Третьей, первого эпизода финала Четвертой и т. д.

ритмическим акцентом и кадансовым тоном. Поэтому возможно гармонизовать их в нескольких тональностях (прием, встречающийся еще у Мусоргского, Римского-Корсакова и Дебюсси).

В диатонических гармонических последованиях часто встречаются неполные аккорды, образующие своеобразные архаичные двузвучия: секунды, терции, кварты, квинты и т. д. с возможными октавными удвоениями тонов. С другой стороны, возникают и полифункциональные наложения (своеобразные «функциональные переченья»)¹ или последования аккордов D—S натурального минора или мажора, а также диатонические аккорды с дополнительными неаккордовыми тонами. Полифункциональный колорит вносят и органные пункты на IV, VI, VII и других побочных ступенях. Полифункциональное соотношение, функциональное переченье мелодии и гармонии создает контрастное соотношение горизонтали и вертикали даже в сугубо диатонических темах. Так, тоническая квинта (доминантовый звук мелодии) гармонизуется субдоминантовым двузвучием VI ступени,² субдоминантовые тоны — медиантовой или доминантовой гармонией, тонический звук мелодии — доминантовым или субдоминантовым аккордом.³ Подчас тоническая опора мелодии и гармонии различна, что вызывает полиладовое расслоение горизонтали и вертикали: различные тонические звуки определяют и различную ладовую окраску единого семиступенного звукоряда. Например, фригийский си минор мелодии сочетается с соль-мажорной гармонией (ибо эти ладотональности имеют общие звукоряды).⁴

Более типично для Прокофьева все же контрастное соотношение ладовых звукорядов мелодии и гармонии, горизонтали и вертикали. Диатоническая семиступенная или «прадиатоническая» (малообъемная) мелодика контрастно взаимодействует со сложноладовой двенадцатиступенной («постдиатонической») гармонией и контрапунктической фактурой. В мелодии — диатонический, подчас «белоклавишный» или малообъемный или

¹ Например, наложение натуральной доминанты на тонический органский пункт в побочной партии I части Шестой симфонии.

² Там же, такт I.

³ См. цифру 80 финала Четвертой симфонии.

⁴ Цифра II I части Четвертой симфонии.

бесполутоновый звукоряд, каждый тон которого может быть основным тоном, терцией или квинтой мажорного или минорного трезвучия или мелодическим голосом любого созвучия нетерцово́й структуры, а также политонального или полигармонического созвучия. Отсюда и разительный контраст диатонической однотональной мелодии и модуляционного сопровождения. Так, трехступенный напев побочной партии I части Второй симфонии (см. пример 3 на стр. 44) вариантно гармонизируется сложнейшими «ультрахроматическими», полиладовыми и политональными комплексами. Диатоничный однотональный напев темы II части той же композиции сопровождается интенсивно модулирующими гармоническими фигурациями: однотональная белоклавишная мелодия гармонизована отклонениями в разнообразные, в том числе и далекие строи (такова и основная тема главной партии I части Третьей симфонии). Это вызывает ощущение скрытой политональности.

Контрастное соотношение малообъемной «прадиатоники» и сложноладовой двенадцатиступенной «постдиатоники» определяет и контрастные сопоставления подчеркнута однотональных и модулирующих построений. Однотональные построения нередко устойчиво тоникальны или содержат повторяющиеся остинатные гармонии, в том числе остинатную тонику.¹ Типичны и длительные органые пункты на любой ступени.

Прокофьевские приемы модулирования очень разнообразны. Преобладают далекие модуляции без общего аккорда, сочетающие внезапность модуляционного сдвига с гибкостью мелодических связей и активной плавностью связующего голосоведения. Но вот что необычно в этих мелодико-гармонических модуляциях: реально модулирующим аккордом (первым аккордом, четко выявляющим новую тональность с ее характерными натуральными ступенями) обычно является тонический аккорд (I, I₆ и т. д.) нового строя! И эта модулирующая тоника берется на сильной доле, что подчеркивает внезапность, динамичность перехода. А посредствующий аккорд (гармоническим или мелодически-плавным соединением разрешаемый в тонику нового

¹ Впоследствии остинатная тоника широко разовьется в сочинениях Г. Свиридова (поэмы «Страна отцов» и «Памяти Есенина»).

строю) еще полностью принадлежит старой тональности или третьей, промежуточной тональности. Нередко он берется на слабой доле такта, что еще более вуалирует связь двух тональностей в модуляции. Посредствующий аккорд чаще является обращением неустойчивого побочного септаккорда (особенно субдоминантовой группы), но может быть и тоническим аккордом, вводнотонно тяготеющим к устойчивым ступеням нового строя.

Нередко посредствующим аккордом является также резко диссонантное политональное или полиинтервальное (нетерцовое) созвучие, плавно сопряженное с тоническим трезвучием, двузвучием или унисоном нового строя (заключительный каданс финала Второй симфонии).

Что же заменяет общий аккорд в таких «тоникальных» модуляциях? Это 2—3 общих для натуральных мелодических звукорядов двух тональностей тона, введенных в модулирующую мелодическую фразу, а иногда и в посредствующий аккорд. Это несколько общих тонов между расширенными звукорядами обоих строев (включающими наряду с натуральными повышенные и пониженные их тоны). Это 1—2 общих для посредствующего и модулирующего аккордов тона. Это четко направленное поступенное (иногда пассажное) мелодическое движение по звукоряду начальной тональности к устойчивой ступени новой тональности.¹ Или, напротив, резкие скачки, включающие повышенные или пониженные ступени первой тональности, а также промежуточные модуляции, завершаемые кадансовым устойчивым тоном нового строя.

Модуляции осуществляются не только в гомофонном, но и в полифоническом или полифонно-гомофонном складах. И здесь способом модулирования является активное и плавное мелодическое движение всех голосов или трех-четырёх голосов при наличии связующего pedalного тона. При этом возникают проходящие, промежуточные модулирующие полифонические созвучия нетерцовой структуры, часто с резкими перечень-

¹ Все эти приемы прослеживаются в примере 30 на стр. 99. Краткий анализ модуляционных приемов, содержащихся в этом примере, дан на стр. 164—167.

ями между голосами. Этот способ перехода, основанный на свободном мелодическом движении нескольких голосов к новой тональности, логично назвать полифонической модуляцией — в отличие от мелодико-гармонической модуляции, основанной на мелодической связи двух тонально различных аккордов терцовой структуры. Встречаются и полифонно-гармонические модуляции, где свободное движение нескольких голосов вызывает проходящие терцовые неустойчивые созвучия (см. такты 9—10, 15—16 примера 30 на стр. 99).

Переход в тональность первой степени родства нередко осуществляется диатоничной мелодической модуляцией, основанной на общности звукорядов или элементов звукорядов двух тональностей, представленных различными натуральными ладами (например, натуральный ля минор и дорийский ре минор имеют общий звукоряд). Эти диатоничные мелодические модуляции подкрепляются в гармонии лишь простым сопоставлением тоник обоих строев. А иногда берется лишь тоника начального строя — модуляция чисто мелодическая.¹ Все это вносит в модуляцию колорит переменных ладовых объединений — плагальных, терцовых и др.

Необычны прокофьевские «сложноладовые модуляции» в тональности первой степени родства через цепь сдвигов в тональности второй и третьей степеней родства. Так, постепенная модуляция е — С в структурно устойчивой связующей партии I части Симфонии-концерта осуществляется через тональности d, as, g. Примечательны и внезапные модуляции-дополнения, возникающие после полного каданса, смещающие тонический устой — обычно в «плагальную» субдоминантовую сферу. Так, оба предложения темы II части Второй симфонии завершаются полными совершенными кадансами в ля миноре, а в дополнении к периоду заключительной тонической опорой оказывается ре минор. Эта модуляция-дополнение подготовлена мелодическим звукорядом самой темы: ее напев начинается разложенным ре-минорным трезвучием, а звукоряд натурального ля минора является общим с дорийским ре-минором.

¹ См. такты 16—18 примера 30.

По контрасту с «тоникальными» модуляциями без общего аккорда вводятся и подчеркнута внетонические, функционально неустойчивые мелодико-гармонические, полифонно-гармонические и полифонические модуляции, в которых сопряжены 2—3 неустойчивых, иногда остро-диссонирующих аккорда различных строев без тонического закрепления.¹ Такие модуляции — обычно промежуточные в общей цепи постепенной сложноладовой модуляции. Они модулируют чаще во вторую степень родства или в далекие строи (например, на тритон, на полтона, на малую или большую терцию).

Таким образом, прокофьевские приемы модуляции, по существу, сходны с его приемами «тоникальных» и «внетонических» отклонений. Но во втором случае особая сопряженность далеких строев с двенадцатиступенным звукорядом и натурально-ладовыми оборотами основной тональности определяет включение этих отклонений в побочные функции сложного лада. А в первом случае те же приемы создают новую сложноладовую систему родства, в которой степень родственности двух строев определяется не наличием общих аккордов, а наличием общих тонов, общих звукорядов или элементов звукорядов,² а также конкретным способом перехода в каждой данной модуляции. Поэтому в одном случае тритоновая или полутоновая модуляция может трактоваться как наиболее отдаленная, резко контрастная, в другом — как наиболее близкая, «первостепенная» — в зависимости от приемов, способов перехода.

Такая взаимозависимость между способами перехода и степенями родства тональностей — новая черта современной реалистической гармонии, обусловленная новыми драматургическими задачами, новыми тенденциями в области формы.³ Отсюда и особая индивидуализация тональных планов. Каждое конкретное тональное соотношение может быть драматургически трактовано по-разному — как остроконтрастное или тесно слитное — в зависимости

¹ См. цифру 1 примера 30.

² См. примеры 30 и 61, а также стр. 169.

³ Об этих новых принципах формообразования см. в I и IV главах.

от способов модуляции в каждом данном модуляционном построении.

Прокофьевские постепенные модуляции являются цепью охарактеризованных выше «тоникальных» устойчивых и «внетонических» неустойчивых полифонно-гармонических, мелодических, мелодико-гармонических и полифонических модуляций в различные сложноладовые степени родства. Подчас в едином расширенном модулирующем периоде, захватывающем и бемольные, и диэзные, и «белые» (с малым количеством ключевых знаков), и «черные» строи, объединяются 5—6 и более промежуточных далеких и близких модуляций (с использованием также и мнимого энгармонизма). Такие модулирующие построения, как главные партии первых частей Второй, Третьей, Пятой, Седьмой и (в особенности!) Шестой симфоний, точнее было бы назвать не постепенными, а сплошными сжатыми, многозвенными, сжатыми сквозными модуляциями. Это не постепенные, а ускоренные модуляции, слитые в единую сквозную цепь — замкнутую или разомкнутую (во втором случае термин «сквозная» модуляция еще более уместен). Такие модуляции встречаются в главных партиях первых частей, что вносит в экспозиционные построения черты активной работочности. Напротив, в разработках большое место занимают однотональные построения, экспонирующие новый («продолжающий») тематизм!¹ Так новые принципы тематического развития и формы, новые драматургические функции отдельных разделов крупной симфонической формы (особенно сонатной) определяют новое контрастное распределение новых ладогармонических принципов и тональных планов, новых модуляционных связей и приемов, присущих прокофьевскому сложноладовому стилю.

В главной партии I части Шестой симфонии (пример 30) возникает сквозное модуляционное последование нескольких тональностей с мнимоэнгармонической заменой тонов. Модуляционный звукоряд мелодии содержит несколько общих тонов между соседними тональностями в каждой промежуточной модуляции.

¹ См. соль-мажорное начало разработки I части Четвертой симфонии, соль-минорный эпизод в разработке I части Шестой и т. д.

60
61 ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ

4 Cor
ff
3 Tr-bu
2 Tr-ni
VI⁺
M
3 Tr-bu
Tuba
VII⁺
M

Полигармония — сочетание двух или нескольких аккордов — в симфониях Прокофьева также преимущественно политональна. Так, в заключительном кадансе финала Шестой симфонии в роли вводнотоновой доминанты звучит у медных политональное соединение ре-мажорного трезвучия тромбонов (нижний комплекс) и фа-мажорного квартсекстаккорда высоких труб (верхний комплекс), разрешаясь в «объединяющее» тоническое трезвучие Ми-бемоль мажора (ведь *ре* и *фа* — это нижний и верхний вводные тоны Ми-бемоль мажора!). Такого рода политональная полигармония — образующая новые сложные функции в полных кадансах, автономные «сверхкolorистические» созвучия вне кадансов — наиболее развернуто представлена в драматичных темах. Характерный образец — вступительная лейт-тема «борьбы и тревоги» Третьей симфонии (см. пример 6 на стр. 50). Усложнение лада возникло здесь в результате полифонического наложения однотактного оstinатного гомофонного мотива (сдвигающегося из Ре-бемоль мажора в Соль мажор)¹ на восьмитактное аккордовое последование, начатое и завершенное в до миноре (с—e—f^{is}—с). Тональное смыкание обоих комплексов полигармонии в кадансе (несмотря на миноромажорные переченья III ступени!) подчеркивает тоникальность до-минорного трезвучия.

Приведем иные примеры сложнотональных тематических построений — тонально устойчивых и модулирующих — в прокофьевских симфониях.

В теме главной партии I части Четвертой симфонии (см. пример 17 на стр. 69) основная тональность До ма-

¹ Тональный план оstinатного контрапункта таков: Des (des) — G(g) — C(c), т. е. — S—D—T.

жор обогащена побочно-тонической гармонией соль-диез минора. Соль-диез-минорная тоника, не подготовленная неустойчивым модулирующим аккордом (побочной доминантой), но связанная полифоническим голосоведением с предыдущей полигармонией $\frac{I}{III_6^4}$, воспринимается как побочная ступень субдоминантовой функции сложного лада (VI низкая минорная, т. е. $\frac{VI^-}{m}$) гармонически соединяемая с V₆ основного строя. Полифункциональный каданс $\frac{D}{S}$ —Т закрепляет основной До мажор.

Необычно монотоникальное объединение нескольких тональностей в теме эпизода из разработки I части Шестой симфонии (см. пример 61 на стр. 170). Основная ладотональность соль минор обогащается цепью отклонений в далекие тональности: фа-диез минор (мелодическая модуляция через общую ноту *до-диез* IV⁺ ≈ V⁻), Си мажор (IV дорийское трезвучие фа-диез минора), си минор, ре минор, Си-бемоль мажор, си-бемоль минор. Перед возвращением в соль минор в мелодии вновь возникает *до-диез*, разрешающийся в *ре* (квинтовый тон тоники соль минора) — начальный и заключительный звук мелодии темы.¹ Тональный план двенадцатитактного изложения темы таков: g—fis—H—h—d—B—b—g, то есть I — VII — III⁺ — III⁺ — V — III — III — I по отношению к основному строю. Особенно интересны полутоновое соотношение минорных тональностей g—fis (встречающееся и в наиболее трагичных темах Шостаковича), дорийский оборот (fis—H), проходящая ладовая модуляция (H—h), несмежное переченье тональностей III ступени (h—B). Повышение IV и VI ступеней соль минора в мелодии придает ее началу зловещий характер.² Эти альтерированные звуки мелодии начальной двухтактной фразы (*до-диез* и *ми-бекар*) узловые моменты последующих мелодико-гармонических модуляций:

¹ Подобные детали способствуют ощущению органичной цельности, откристаллизованности мелодической стороны темы.

² Вспомним, что IV и VI повышенные ступени минора также встречаются в некоторых трагических темах Шостаковича (основная тема финала фортепианного Трио).

2 Fag.
Piano

mp

Tr-c
Tuba V-c pizz
Timp. *mp* S...

mf

8

18

+ Ob.

+ V-n I

mp

f

V-c
Tr-ne

C-b
Tuba

2 Ob

Piano

mf

V-c
C-b pizz

61a

Модуляционный звукоряд мелодии

T

Fis

H-h

d

B

b

Б

(g)

Уже отмечалось, что наряду с монотоникальными ладовыми объединениями для тематизма Прокофьева ха-

рактерна и ладотональная переменность, возникающая в результате взаимодействия двух тональностей, свободного перемещения тоники.¹ Так, в побочной партии I части Шестой симфонии возникает переменный лад си минор — Ре мажор. Терцовая переменность ощущается и в эпической второй теме главной партии I части Третьей симфонии (ре минор — Фа мажор), и в свирельной диатоничной основной теме ее II части (Ми мажор — до-диез минор), и в напевной третьей теме побочной партии I части Симфонии-концерта (Ля-бемоль мажор — фа минор). Объединение двух параллельных тональностей в единый переменный лад (D—h далее C—a) происходит даже в «австрийской» главной партии «Классической»: незаметная модуляция в параллельный минор (через II₆/VI без единого знака альтерации) не закрепляется полным кадансом, в роли тоники си минора выступает I₆, в басу — ре, тоника Ре мажора. В главной партии Седьмой симфонии ощущается плагальная переменность тонального центра (cis—fis), подчеркнутая необычной для главной партии сонатной формы модуляцией в тональность субдоминанты с последующим возвращением в основной строй.

В связи с плагальными оборотами возникает тональная переменность и в главной партии I части Шестой симфонии (as—es). Мелодия певучей темы Шестой симфонии начинается с субдоминанты, «скрытая гармония» начальной фразы основана на плагальном обороте (S—T).²

Характерно для тем Прокофьева и ладовое объединение одноименных тональностей: до минор — До мажор в главной партии и в теме эпизода из разработки Третьей симфонии, До-диез мажор — до-диез минор в коде I части Седьмой симфонии, До мажор — до минор в начале репризы I части Четвертой симфонии и т. д. Оно возникает обычно на мелодической основе («расщепление» III ступени), в гармонии — простое сопоставление

¹ Такая переменность достаточно традиционна для русской музыки. Ладовое объединение двух параллельных тональностей образует переменный лад, характерный для русской народной песни.

² Субдоминанта в начале фразы реальна (аккорд струнных пиццикато).

или полиладовое наложение мажорного и минорного тонических трезвучий.¹

Любопытна ладотональная основа побочной партии I части Четвертой симфонии (см. пример 18 на стр. 71). В мелодии — тонико-субдоминантовая переменность (фригийский си минор — натуральный ми минор). В гармонии — Соль мажор. Минорная, в сущности, мелодия «мажоривается» гармонизацией! Это — вертикальная модификация принципа ладотональной переменности, вызывающая терцовую полиладовость.

Характерно для Прокофьева также объединение мажорной и минорной тональностей, имеющих общий терцовый тон (тоническое трезвучие минорной тональности находится на полтона выше мажорного тонического трезвучия).² Подобные тональные объединения встречаются и у Мясковского (например, в Тринадцатом квартете), в концертах Хачатуряна и Кабалевского.

В симфониях, сонатах и концертах Прокофьева встречаются и некоторые иные, особые тональные объединения. Так, в третьей теме финала Третьего концерта ладотональная переменность — До-диез мажор (Ре-бемоль мажор) — Ми мажор великолепно подчеркивает эпическую величавость мелодии темы:

62 *Meno mosso*
mf
и т. д.

¹ Этот переменный мажоро-минор (например, До мажор — до минор) часто встречается у Кабалевского в его лирических и скерцозных темах.

² Л. Мазель справедливо рассматривает подобные тональные объединения как развитие и обогащение принципа одноименной тональности (см. его статью «О расширении понятия одноименной тональности»).

Особо подчеркнем широкое и разнообразное использование во многих темах Прокофьева сложных ладов мажорного наклона.¹ Мажорные тональности встречаются в экспозициях первых частей его симфоний не реже минорных, применяются свободно и органично. Весьма типичны для лирико-эпических тем лидийские обороты или альтерация IV ступени. Особенно характерен мажор с повышенными II и IV степенями — своеобразный гиподидийский лад, нередко встречающийся в эпических и пасторальных темах.² При этом иногда подчеркивается энгармоническое равенство: II+ ≈ III- (минорно окрашенный мажор), иногда — светлые и крутые восходящие тяготения (II+—III, IV+—V или с косвенным разрешением типа II+—IV+—VI—V—III и т. д.), придающие ладу «сверхмажорный» колорит:



Этот прокофьевский «сверхмажор» или «минорный мажор» развивается позже и во многих темах Кабалевского, в том числе в «лейтмотиве народа» из оперы «Семья Тараса».

С другой стороны, встречаются у Прокофьева и обороты «сверхминорного» локрийского лада с неустойчивым уменьшенным трезвучием на I ступени или минора с пониженной V ступенью.³ И это лишь крайности (по прокофьевски заостренные) разнообразнейшей сети индивидуальных ладообразований.

¹ Это можно сказать и о лучших произведениях таких крупных и во многом прогрессивных западноевропейских композиторов, как Б. Барток, П. Хиндемит.

² Связующие части первых частей Первой, Четвертой и Пятой симфонии, побочная партия I части Симфонии-концерта и II части Шестой симфонии, заключительная партия I части Пятой, рефрен финала Четвертой, вторая тема рефрена финала Шестой и т. д. (см. примеры: 23 на стр. 47), 25 на стр. 79, 28 на стр. 85, 34 на стр. 107, на стр. 124).

³ Таковы, например, заключительные кадансы I и II частей Третьей симфонии — см. цифры 67 и 88.

Различные ладообразования и тональные отклонения свободно сменяют друг друга внутри экспозиционного изложения многих тем Прокофьева. Это придает особую свежесть его мелодическому и гармоническому стилю.

Кадансы в симфонических темах Прокофьева подчеркнута определены и в то же время неожиданны, подобно крутым поворотам руля. Вот некоторые из них: DD—T в роли автентического каданса в мажоре (побочная партия I части «Классической симфонии», а также переход к побочной партии I части Седьмой симфонии):

КЛАССИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ

64

V-Ie

Cor. I, II *mf*

V.c.

C-b.

F. I

Cl.

V-ni II

V-ni I

f

pp a punta d'arco

Fag.

C-b.

pp DIZZ

фригийский полифонический каданс в конце первого проведения темы главной партии (I первой части Седьмой симфонии).¹

Примечательно смелое использование простейших автентических кадансов в жанровых и юмористических темах. Так, в конце побочной партии I части «Классической» после выдерживаемого на протяжении трех четвертей такта терцдецимаккорда (нонаккорда с секстой) доминанты удивительно свежо и весело звучит такой, казалось бы, «стертый» каданс, как V₇—I. Аналогичный пример остроумной ритмической динамизации прямолинейно-автентического каданса — последний такт главной партии той же «Классической симфонии» (внезапная модуляция a—D с переченьем через I₆ a-moll—VD-dur—I).

В кадансах до-мажорной главной партии I части Четвертой симфонии (5 и 7) одновременно с увеличен-

¹ В главной партии I части девятой фортепианной сонаты введен мягкий миксолидийский каданс.

ной квартой в средних голосах (*фа—си*) звучит диссоциирующий предъём (*до*) в верхнем голосе. Возникает колючая малая секунда (*си—до*), подчеркнутая акцентом, транспонированная далее в ре минор и вновь в До мажор. Подобная «упрямая» однотипность, повторность острохарактерных кадансов часто встречается в динамичных жанровых темах Прокофьева.

Нередко перед кадансом возникают внезапные тональные сдвиги (*Фа мажор—Си мажор* в побочной партии «Классической симфонии»). Характерен и внезапный секундный, терцовый или тритоновый сдвиг после каданса, в начале последующего построения.

Несомненный интерес представляют и прокофьевские приемы полифонизации гармонии. Отметим прежде всего левучесть гармонических фигураций в связи со скрытой полифонией в средних голосах, с применением септаккордов побочных ступеней и их обращений.¹ Возникает «поющая гармония», в основном диатонического склада, но с применением отдельных хроматизмов в наиболее экспрессивных моментах. Это присуще и многим лирическим темам Мусоргского, Бородина. Мелодизация голосов, в особенности баса, приводит к возникновению в прокофьевских темах более сложной «поющей гармонии» — не только диатонической, но и с использованием различных альтераций, столкновений альтерированных и натуральных ступеней, случайных сочетаний, созвучий нетерцовой структуры и т. д. Это особенно характерно для распевного — лирико-драматического или эпического — тематизма Пятой—Седьмой симфоний.

Примечательны вертикальные переченья, столкновения мажорной и минорной, альтерированной и натуральной ступеней, возникающие на полифонической основе.² Иногда это связано и с политональными образованиями: «застрявшая» доминанта Ре-бемоль мажора (*ля-бемоль*) у трубы прорезает ре-мажорные аккорды струнных в главной партии Пятой симфонии:

¹ Таковы полифонизированные фигурации аккомпанемента в темах медленных частей Второй—Седьмой симфоний, а также в побочных партиях первых частей этих композиций.

² См. главные и побочные партии первых частей Второй—Седьмой симфоний.

65 Tr-ba 1

3 Cor *mf*
V-ni I, II
V-le
V-c
Fag
Tr-ne
C-lag
Tuba
C-b. *f*

Диссонирующие переченья «альтерированных» (точнее — повышенных или пониженных) и натуральных ступеней часто встречаются в сонатах, концертах и других сочинениях Прокофьева. Так, в рефрене финала девятой сонаты «столкновение» на сильной доле звуков *ми* и *ре-диез* (энгармонически — *ми-бемоль!*), подчеркнутое акцентом, определяет весь гармонический язык финала сонаты. В первом эпизоде рондо также возникают одновременные звучания III мажорной и III минорной ступеней, в коде — переченья IV натуральной и IV повышенной. Полиладовое наслоение минорной и мажорной терций приводит к резким полиладовым «перечащим тонам» (цифры 2—3 Третьей симфонии).

Подобные остродиссонантные расслоения тонов возможны на любой ступени, в любом созвучии.

Но в симфонических темах Прокофьева встречаются, как уже отмечалось, и столь характерные для его опер и балетов остро диссонирующие лейтаккорды с замененными или встраиваемыми побочными тонами, а также «гармонии-тембры» нетерцового строения. Таковы созвучия квартово-секундового и иного интервального строения, большие септаккорды и нонаккорды, терпкие пустые квинты, кварты и секунды, аккорды с пропущенными или замененными терцовыми тонами, полифункциональные и политональные наслоения тонов и созвучий с подчеркиванием интервалов большой септимы, малой секунды, ноны, тритона. Эти полиинтервальные (т. е. нетерцовые) созвучия с свободным интервальным составом (иногда в них подчеркнут основной, ключевой

интервал — тритон, септима и т. д.),¹ не имеют типовых разновидностей: каждый конкретный комплекс (особенно — в связи с конкретным расположением тонов) индивидуально единичен. Подобные гармонии-блики подчас воплощают образы жестокости, гнета, угрозы. В этих случаях они возникают независимо от мелодии, словно извне, подчас резко разрывая мелодическую нить или свирепо «врезываясь» в нее стальными щипцами секунд, септим, тритонов уменьшенных или увеличенных октав. Нередко и эти нетерцовые созвучия возникают полифонически (см. цифру 56 финала Шестой симфонии).

Суровые, архаически терпкие эпические напевы обычно поддержаны созвучиями, основанными на интервалах, а подчас и звукорядах напева. Так, в конце экспозиции I части Пятой симфонии присущий мелодике заключительной партии «прокофьевский мажор» (мажорный звукоряд с повышенными II и IV ступенями) распластался в кадансовом «сложнотоническом» созвучии:²

The image shows a musical score for measures 65 and 66. Measure 65 is marked 'V-ni I' and 'f'. The melody consists of a series of eighth notes with a tritone interval between the first and second notes. Measure 66 is marked 'f' and features a complex harmonic texture with four parts: 4 Cor. (4 Cornets), 2 Tr-ni (2 Trumpets), Tr-no III (Trumpet no. III), and Tuba. The tuba part is marked 'mp' and has a dotted rhythm. The overall texture is dense and dissonant, characteristic of the 'complex tonal' cadence mentioned in the text.

Секундовые попевки главной партии и связующей части Пятой симфонии «перестраиваются» в столь же гулкий, подобный многозвучному перезвону низкого колокола секундово-тонический органнй пункт. Терпко

¹ Так, интервалы малой ноты и тритона подчеркнуты тембровым усилением и расположением тонов в гармониях основных тем Скерцо и финала Третьей симфонии, в репризе I части Пятой; большая секунда и тритон — в коде I части Четвертой симфонии, большая секунда — в коде I части и в среднем эпизоде Andante Пятой.

² О сложной тонике см. статью Ю. Холопова «О современных чертах гармонии С. Прокофьева».

звучащие секундовые органичные пункты и педали подчеркивают степенную былинную строгость, малообъемность напевов многих русских эпических тем в симфониях, операх и кантатах Прокофьева.

Мягкие печальные трихордные и плагальные обороты, переменный лад мелодии побочной партии Шестой симфонии определили и гармонический колорит: доминантовые звуки мелодии поддержаны субдоминантовой терцией сопровождения, далее — неполным трезвучием V натуральной ступени на тоническом органном пункте. Возникают полифункциональные наложения тонического значения (I_{m+6} и др.) или натурально-доминантовой функции, подобные печальным «есенинским» гармониям песни «Край ты мой заброшенный» из кантаты Свиридова «Памяти Есенина»:

ПРОКОФЬЕВ ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ

67 Moderato
a) 10 2 Ob

p dolce e sognando

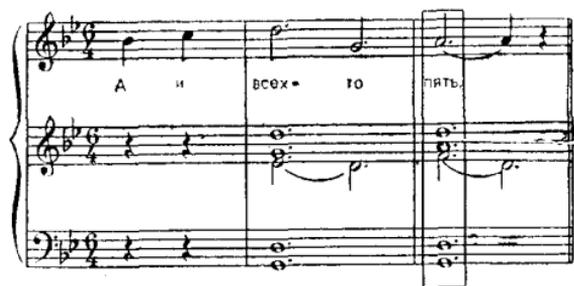
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

6) Ardantino СВИРИДОВ „ПАМЯТИ ЕСЕНИНА“

pp

Край ты мой за - бро - шен - ный

pp



Вариантные изменения темброво-гармонического колорита придают каждому новому проведению прокофьевских тем самостоятельную образно-жанровую характерность. Так, в репризе Пятой симфонии терпко звучащий «гетерофонный» хор медных с его колоритными полифонически возникающими диссонансирующими созвучиями (разрешение которых задерживается контрапунктическим наложением новых побочных тонов) наделяет «сольную» лирическую свирель громогласной мощью богатырского клича воинской дружины:

68 **17** *a tempo*

3 Tr-be (a3)
4 Cor.
ff

3 Tr-ti
Tuba

Таким образом ярко контрастная детализация образного строя прокофьевских симфонических тем достигается при активном участии гармонических средств выразительности, обогащение которых определяет такие их новаторские свойства, как:

1) свободные ладовые объединения, образующие сложный (монотоникальный или переменный) много-составный лад;

2) взаимодействие красочной, натурально-ладовой и функциональной гармонии в единой сложноладовой системе тяготений. На любой ступени любого конкретного мелодического звукоряда сложного лада может быть построено мажорное или минорное трезвучие (всего их 24 в каждой тональности!), любой септаккорд или нон-

аккорд, а также любое созвучие нетерцовой структуры или политональное наложение аккордов в полигармонии;

3) контрастное сопоставление диатонических — натурально-ладовых и малообъемных незаполненных, бесполутоновых — ладовых оборотов в мелодии (натуральная диатоника и «прадиатоника») и политональной, обостренно-модуляционной или двенадцатиступенной расширенно диатоничной («постдиатоничной») гармонизации;

4) контрастное сопоставление однотональных гармонических остинато и сжатых сквозных («сплошных») модуляций, вовлекающих в модуляционную цепь и дизезные, и бемольные, «белые» и «черные» тональности. Новая сложнολадовая система родства тональностей, определяемая общими тонами или элементами звукорядов, а также конкретным способом модуляционного перехода (взаимозависимость между способами перехода и степенями родства тональностей);

5) сложнολадовые модуляции — полифонические и полифонно-гармонические; тоникальные и внетонические; сплошные, сквозные модуляции — ускоренные, сжатые, многозвенные;

6) полифонический принцип образования гармонических созвучий и комплексов (полифонические созвучия) или полифонизация гармонии при свободном включении и выключении отдельных голосов, столкновениях альтерированных и натуральных ступеней, полифункциональных и политональных образованиях;

7) острохарактерные диссонирующие аккорды с побочными тонами (трезвучие с квартой, с тритоном и т. д.). Созвучия нетерцевого строения — полиинтервальные или с основным «ключевым» интервалом — возникающие обычно в соответствии с мелодической интерваликой напева той или иной темы. Двузвучия. Новая, расширенная полиинтервальная система аккордики: аккорды из трех, четырех и более тонов при сочетании любых — больших и малых, чистых, увеличенных и уменьшенных — интервалов (квартсептаккорды, секундкварттаккорды, квартквинтаккорды и т. д.).¹

¹ Здесь суммированы, естественно, лишь некоторые из тех особенностей гармонического стиля, которые рассмотрены в данном разделе работы.

Если в операх Прокофьева полифонические ансамбли обычно заменяются контрастным ансамблем-диалогом, основанным на кратких тематически рельефных репликах, то в его симфониях подобные же ансамбли-диалоги возникают на основе полифонического противопоставления тематических элементов, одновременного экспонирования темы и контртем, темы и противосложения, темы и ее мелодически свободных подголосков, имитаций, втор. В этом плане особенно характерны главные партии первых частей.¹

Отсюда полифонический или полифонно-гомофонный склад этих двойных тем, изложение которых подчас подобно начальному построению двойной фуги (тема и контртема) или тематически контрастному контрапункту пассакальи.

В политональной вступительной теме главной партии Третьей симфонии (см. пример 6 на стр. 50) использован принцип чаканы (три проведения аккордового остинато в базах, тональные смещения остинатного контрапункта верхних голосов): смелое и необычное для главной партии сонатного аллегро решение! Эта политональная чакана рельефно раскрывает своеобразный эпический драматизм набатной лейттемы «борьбы и тревоги». Ведь остинато «отчаяния и заклинания» верхних голосов разительно перечит грозному хоралу-остинато!

Принцип пассакальи свободно преломлен в главной партии Симфонии-концерта: на однотактную четырехзвучную (тетрахорд в сексте) остинатную фигуру струнных накладывается широко распетая, структурно неквадратная, асимметричная мелодия солирующей виолончели (пример 45 на стр. 136). И здесь трепетная «речевая» мелодия человеческой тревоги противоборствует грозному «строгому напеву» остинатного мотива. Ритмический контраст темы и контртем усиливает

¹ Драматичное полифоническое противопоставление различных — обычно двух — тематических элементов, подчеркнутое средствами ритма, тембра, динамики и регистровки, присуще главным партиям первых частей Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, вступительной теме главной партии Третьей симфонии.

острую драматическую конфликтность полифонически сопряженных элементов этой «двойной» темы (1). Сходный тематический диалог развивается и в связующей части (6).

Во внутренне конфликтных темах главных партий Пятой — Седьмой симфонии и Симфонии-концерта неимитационная «полифония пластов» возникает в связи с противопоставлением напевной мелодии широкого дыхания и грозного контрапункта или контртемы басов, средних голосов — интонационно и темброво контрастирующих основной мелодической линии. В Пятой, Седьмой симфониях и Концерте возникает полифонический склад, в Шестой симфонии — полифонно-гомофонный склад (противопоставление мелодии струнных и ритмически остинатных многоголосых аккордов медных).

Остинатные ритмо-интонации вступительных тем звучат в остинатных контрапунктах к напевным мелодиям главных партий Шестой симфонии и Симфонии-концерта подробно рельефным контртемам.¹ В связующей части Шестой симфонии (5) происходит дальнейшее развитие этих грозных мотивов. Появляющийся здесь новый материал интонационно и ритмически связан с контрапунктом к мелодии темы главной партии. Ритмо-интонации вступительных тем развиваются также в заключительной партии (Шестая симфония) и в разработке (Шестая, Симфония-концерт) с ее мерными остинатными ритмами.

Суровая, торжественная тема связующей части Пятой симфонии (см. пример 63 на стр. 173) вырастает из интонационных оборотов и поступательных пунктирных ритмов басового голоса главной партии.

Басовый голос главной партии Седьмой симфонии развивает отдельные интонационные обороты элегически мягкой мелодии скрипок, звучащие в расширении, в обращении. Эти обороты приобретают иной, прямо противоположный печальной мелодии скрипок, волевой характер. Отсюда и величавая неторопливость ритмики (белые ноты) при активной наступательности отдельных мотивов (пунктирный ритм в такте 6), и густой, «органный» тембр басового голоса (альты, виолончели и

¹ Таков и рельефный диалог двух тем во вступлении к I части Четвертой симфонии (1—2).

контрабасы). Так достигается противопоставление в одновременности различных образных черт, присущих главной партии, развиваемых при повторных проведениях темы.

Полифоническое противопоставление архаичного «знаменного роспева» двух нижних голосов и убрианистического токкатного движения верхнего комплекса голосов образует в побочной партии I части Второй симфонии рельефную полифонию пластов, перерастающую в своего рода «полистилистику», полиобразность... Таково и апофеозное соединение «сверхдиатонической» темы и «сверххроматического» контрапункта в шестой вариации финала той же симфонии... Такого рода полифоническое разъединение тем или темы и противосложения — безусловно новаторская черта симфонической драматургии Прокофьева...

Столь же рельефны и полифонические смыкания родственных тем, своего рода «сдвоенные хоры ликования» или «двуэты согласия» в светлых и праздничных эпизодах. Таковы соединения обеих тем рефрена в репризе финала Шестой симфонии, тем рефрена и первого эпизода в финале Четвертой симфонии. Такого рода тематические контрапункты присущи и разработкам частей (см. главу IV). Более камерные «двуэты согласия» возникают при изложении или варьировании некоторых распевных тем, дополняемых столь же певучими противосложениями. Таковы диалоги мелодии и басов в побочных партиях первых частей Третьей — Пятой симфоний, в основных темах медленных частей Шестой и Седьмой симфоний, во второй теме рефрена финала Шестой, в первом эпизоде финала Четвертой.

Скерцозные, токкатные и плясовые эпизоды также насыщены и тематическим контрапунктом (т. е. соединением двух тем), и контрапунктом основной и побочной линий (темы и противосложения). Разве остигатное фоновое движение восьмыми в Скерцо Пятой симфонии — не противосложение к ее основной угрожающе веселой мелодии? В первом эпизоде финала Шестой «мальчишеские» реплики тубы забавно «поддевают» величальную мелодию и контрапунктически оживляют звукопись карнавального шествия. Подлинным «полифоническим гимном солнцу» звучит тематический контрапункт рефрена и среднего (певучего) эпизода

в финале Пятой симфонии. . . Напротив, трагичное полифоническое разъединение присуще репризе финала Третьей симфонии: траурный напев басов словно заковычивает певучую любовную колыбельную I части, подготавливая заключительный марш — токкатный смерч.

Оркестровой полифонии Прокофьева свойственно сближение, взаимопроникновение неточных (свободных) имитаций с контрапунктами и подголосками, свободный переход имитаций в контрапункты, контрапунктов в подголоски и «вторые». Это — одна из черт стиля композитора, связанная с тонким, индивидуальным преломлением традиций русской народной музыки. Так, в теме главной партии Седьмой симфонии оба голоса основаны на однородном интонационном материале, самостоятельно развивают мелодический рисунок начального мотива. При изложении певучих тем главных партий первых частей в средних голосах и в басу появляются имитации ритмические (Пятая симфония, такты 3 и 7), неточные имитации в расширении и в обращении (Седьмая симфония, такты 4 и 5, Симфония-концерт, такты 6—12, басовый голос), вариантное воспроизведение в средних голосах отдельных мотивов верхнего голоса, звучащее как подголосок или втора (Пятая симфония, такты 13—15).

Взаимопроникновение имитационно-канонической, неимитационной и подголосочной полифонии — характерная черта русской музыки, впервые встречающаяся в партитурах Глинки. Прокофьев использует это взаимодействие в эпико-драматическом плане. Полифоническое развитие внутренне конфликтных тем оказывается драматически напряженным и в то же время строгим, интонационно концентрированным. Основные мелодические обороты получают свободное развитие, пронизывая все голоса полифонической главной партии, приобретая различное образно-смысловое значение.

Более спокойное хоровое интонирование присуще свободным ритмическим имитациям, переходящим в контрапункты, возникающим в медленных частях цикла, например в главной партии I части Шестой симфонии (1, такт 5).

В целом подобное сочетание имитации и контрапункта можно назвать имитационным контрапунктом, а сочетание контрапункта и подголосоч-

ного движения — подголосочным контрапунктом.

Свободное и смелое применение подголосочной полифонии народного склада встречается во многих распевных темах. Так, в побочной партии Шестой симфонии примечательно «расщепление» мелодии темы на два голоса, излагающих два варианта этой мелодии (12).



Примечательны и «хоровые» октавные вторы к распевным мелодиям,¹ особенно рельефные у солирующих деревянных духовых (начало Пятой симфонии, 2 и 10 Шестой), и монодические, унисонные «запевы» многих тем.² Очень по-русски звучит и переход контрапункта в октавную «втору».³ Встречаются и необычные диссонирующие вторы (параллельные септимы и ноны в первой теме финала Третьей симфонии), архаичные «раскольничьи» квартовые вторы (Четвертая симфония, 1. Третья симфония, 150), или терпкие перечашие вторы большими терциями, особенно грозные в низком регистре медных (побочная партия I части Второй). Особенно типичны для прокофьевской подголосочной полифонии свободно чередующиеся интервальные соотношения ритмически тождественных голосов в прямом движении или с преобладанием прямого и параллельного движения (тема *Andante* Третьей симфонии, реприза главной партии I части Пятой и многие другие эпизоды прокофьевских партитур).

Для лирических тем медленных частей и побочных партий первых частей характерна также полифониза-

¹ См. главные и побочные партии первых частей Пятой — Седьмой симфоний, вступительную тему Четвертой, тему среднего эпизода финала Пятой и т. д.

² См. певучие темы главных партий первых частей Пятой и Шестой симфоний, вступительную тему, начало III части и рефрен финала Четвертой, тему среднего эпизода финала Пятой, первую тему финала Симфонии-концерта и т. д.

³ См., например, 3 в I части Шестой симфонии.

ция фонового движения, нередко дополняемая рельефным контрастом протяженной мелодики темы и оstinатного сопровождения.¹

Полифонизация гармонии встречается не только в лирических темах, но и в темах жанрово-бытового склада. Так, во многих эпизодах «Классической симфонии» именно полифония преодолевает элементарность функциональной основы гармонии (как это имеет место, к примеру, в Бранденбургских или Итальянских концертах Баха). При этом возникает и перекрещивание голосов (такты 5—6 I части).

С традициями русской подголосочной полифонии связано характерное для распевных тем Прокофьева переменное число голосов. Отсюда по-вокальному плавное расщепление оркестровой фактуры на отдельные, одновременно звучащие варианты основной мелодии с последующим сцеплением голосов в унисоны, октавные вторы. Таково, в частности, второе (расширенное) проведение темы главной партии I части Пятой симфонии:

70

V-ni I, II

mp

C-b.

V-cl. V-b.

mf

8

Tr-ba

p

+ 2 Cor.

2 Ob

Gr. cassa X

Fag.

8

C-b.

¹ При повторных проведений полифонически развиваемой певучей темы побочной партии Третьей симфонии вводятся и канонические имитации.

Так возникает национально характерная инструментальная гетерофония хорового склада, подчеркивающая вокальную эпическую распевность симфонических тем.

Во Второй и Третьей симфониях встречаются и сверхнапряженные контрапунктические, имитационно-контрапунктические или гетерофонные (подголосочно-контрапунктические) столкновения или наложения многих самостоятельных линий партитуры, образующие многоголосные политональные полифонические переченья. Таков десятиголосный контрапункт репризы побочной партии в I части Второй симфонии, а также насыщенный резкими переченьями трехголосный контрапункт ее главной партии. Таков и тринадцатиголосный пассажный контрапункт (включающий также и ритмические имитации) Скерцо Третьей симфонии. Этот контрапункт далее прорезается четырнадцатым голосом: грозной темой труб, повторенной флейтами. Создается уникальное числовое соотношение двух комплексов полифонических пластов — 1 : 13! (См. пример на стр. 188).

В целом же основному тематизму симфоний Прокофьева (как и тематизму симфоний Шостаковича) отнюдь не свойственна разветвленная орнаментальная полифония, обилие контрапунктов, имитаций, подголосков. Действенный лаконизм фактуры («малонотие») свойствен в особенности поздним симфониям Прокофьева — в отличие от более вязких полифонических и фактурных наслоений Второй — Четвертой.

Типичные приемы прокофьевского фактурного развития рельефно выступают в главных партиях первых частей.

В начальных фразах тем главных партий Первой, Второй, Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта¹ число голосов минимально: один, два, три.

От монодии или двухголосия начальной фразы, через полифонический или полифонно-гомофонный склад к фактурной многоплановости развитого экспозиционного изложения темы — таков принцип фактурного развития во внутренне конфликтных главных партиях Пятой — Седьмой симфоний.

¹ Здесь имеется в виду вторая, основная тема главной партии Концерта.

-ba I
f *f*

ni I
v. in 3
f *mf* *pp* *pp* *mf*

ni II
iv. in 3
f *p*

V-le
iv. in 3
f *p*

V-c.
iv. in 3
mf *p*

:b
f *pp* *pizz.* *arco.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 71, contains ten staves. The top staff is for the first bassoon (-ba I), starting with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves are for the first violin (ni I) in its third position (v. in 3), with dynamics ranging from *f* to *pp*. The fourth and fifth staves are for the second violin (ni II) in its fourth position (iv. in 3), with dynamics *f* and *p*. The sixth and seventh staves are for the viola (V-le) in its fourth position (iv. in 3), with dynamics *f* and *p*. The eighth and ninth staves are for the first cello (V-c.) in its fourth position (iv. in 3), with dynamics *mf* and *p*. The bottom staff is for the double bass (:b), starting with *f* and *pp*, and including markings for *pizz.* and *arco.*

В главной партии Пятой симфонии после двухголосной (монодия с педалью) начальной фразы возникает фактурная многоплановость, происходит резкое включение новых голосов в различных регистрах (контрапункт виолончелей и контрабасов, далее валторн, реплика бас-кларнета с альтами). Эта фактурная многоплановость развивается во втором проведении темы.

Монодия вступительного раздела и начальной фразы основной темы главной партии Шестой симфонии сменяется многозвучными аккордами в конце первого предложения. При последующих же проведениях темы происходит постепенное сокращение числа голосов вплоть до двухголосия. Это необычный прием фактурного развития, который можно назвать концентрацией основных фактурных пластов.

Внутри главной партии Седьмой симфонии возникает значительный фактурный контраст двухголосного первого проведения темы и «разработочного» расширения внутри второго проведения, где происходит частая смена различных фактурных образований (смешанный склад), постоянно меняется число голосов, свободно включаются и выключаются отдельные контрапункты в различных регистрах различных инструментов оркестра.

В главной партии Симфонии-концерта выдержанное трехголосие определяется особенностями жанра: на первом плане далеко не громогласная певучая солистка — виолончель. Чрезмерно резкие фактурные контрасты оркестрового сопровождения здесь неуместны. Все же вступительная контртема, повторяемая кларнетами и альтами с фанатической настойчивостью, выделена достаточно рельефно. Соотношение певучей мелодии виолончели и остигатного контрапункта образует «двойную тему», подобную вступительной теме Третьей симфонии.

Динамичным маршевым и танцевальным темам жанрового склада свойственно единство фактуры с преобладанием гомофонного склада. В главной партии I части Четвертой симфонии гомофонный склад сопоставляется с краткой унисонной фразой басов (такты 12—14). Сопоставление гомофонного склада и унисонов встречается и в юмористической побочной партии I части «Классической симфонии». Унисоны сменяются

гомофонной фактурой в теме III части и в рефрене финала Четвертой симфонии. Выдержанный гомофонный склад присущ основным темам скерцо Пятой симфонии, финалов Шестой и Седьмой, гавота и финала «Классической».

Отдельные контрапунктические реплики нередко прорезают остигатный фон в жанровых темах. Таковы контрапункты тромбона в главной партии I части Четвертой симфонии, кларнетов и альтов в главной партии «Классической».

В побочных партиях первых частей гомофонный склад сочетается с полифоническим кадансом. Характерно отсутствие педальных голосов в побочных партиях.¹ Вместо многозвучной педали в средних голосах — реальное трехголосие (Первая, Третья, Седьмая симфонии), мелодические или гармонические фигурации (Третья, Пятая, Седьмая симфонии).

В Пятой — Седьмой симфониях и Симфонии-концерте существен фактурный контраст полифонической (в Шестой симфонии полифонно-гомофонной) главной партии и гомофонной побочной партии.² После интенсивного фактурного развития, фактурной многоплановости (смешанный склад) внутренне конфликтной главной партии — в спокойно-эпической побочной партии возникает гомофонный склад при остигатности фонового движения.³ Подголосочная и неимитационная полифония вводится в побочную партию лишь как средство вариационного развития (Шестая симфония, Симфония-концерт).

Драматически рельефное полифоническое противопоставление тематических элементов и «контртем» в главных партиях, широкораспевная «инструментально-хоровая» гетерофония как основа полифонического развития тем, взаимодействие, сближение неточных (свободных) имитаций с контрапунктами и подголосками —

¹ Единственное исключение — Четвертая симфония (двухголосная педаль скрипок и альтов).

² Подобный фактурный контраст характерен и для многих драматических симфоний Шостаковича (Четвертая — Шестая, Восьмая, Десятая).

³ Напротив, в Третьей симфонии примечателен фактурный контраст гомофонной второй темы главной партии и полифонической побочной.

все это способствует становлению национально определенного эпико-драматического конфликтного тематизма, обладающего способностью к дальнейшему развитию и образному перевоплощению.

Драматургически-существенная роль полифонии во многих темах Прокофьева определила и полифоническое строение многоплановой оркестровой фактуры.

Полифоническая многослойность фактуры, свободное введение новых, «вторгающихся» основных и побочных линий,¹ а также отдельных кратких реплик солирующих инструментов (играющих нередко в своих крайних регистрах), связаны у Прокофьева с внутренней контрастностью или конфликтностью каждого эпизода, каждой темы.

Для внутренне конфликтных тем главных партий характерна полифоническая двуплановость оркестровой фактуры, одновременное звучание двух контрастирующих друг другу тембровых пластов (Третья, Пятая — Седьмая симфонии, Симфония-концерт).

Полифонический принцип оркестровки определяет и динамическое неравновесие в соотношении отдельных линий многослойной фактуры. Темные, мрачноватые «аккорды-блики» низких медных прерывают и подавляют певчие, нежные мелодические фразы солирующих партий струнных и деревянных в главных партиях первых частей Пятой и Шестой симфоний, в коде I части Шестой симфонии.

Динамическое неравновесие двух линий, их неравномерное тембровое развитие способствует драматизации изложения тем. В начале главной партии Седьмой симфонии одинокая мелодия первых скрипок противопоставлена «органному басу» альтов, виолончелей и контрабасов, играющих в две октавы. В главной партии Шестой симфонии также ощущается динамическое неравновесие напевной мелодии (засурдиненные первые скрипки и альты в октаву, далее — солирующие дере-

¹ Этот прием до Прокофьева встречается у Вагнера и особенно у Малера — при всех различиях между протяженной линейной полифонией Малера и лаконически сжатыми, конструктивно четкими, симметричными, подчас «квадратными» полифоническими построениями Прокофьева. Понятие вторгающегося контрапункта автор настоящей работы выдвигает в статье «„Песнь о земле“ Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии» (сб. «Вопросы современной музыки». Музгиз, Л., 1963).

вянные) и грозных аккордов сопровождения (три тромбона и туба). Однако мелодия темы в обоих случаях отнюдь не заглушается вторым планом, ее звучание постепенно усиливается, в отличие от динамически неизменного второго плана. Таково и соотношение напевной мелодии солирующей виолончели, завоевывающей все более напряженную тесситуру, и остинатного контрапункта кларнетов и альтов в Симфонии-концерте.

Прокофьев иногда нарушает привычные нормы равновесия звучности отдельных голосов не только в полифоническом, но и в гомофонном складе, создавая густой, многослойный фон при динамически скромной тембровке мелодии. Так, в репризе I части Третьей симфонии мелодию главной партии играют две флейты и пикколо (*piano dolcissimo*). А в сопровождении — засурдиненные вторые скрипки и альты *divisi pianissimo* (скрипки *a punta d'arco*), кларнеты и фаготы (*staccato pianissimo*), две арфы, выдержанные педальные звуки двух труб в октаву (*piano-pianissimo*), флажолеты виолончелей и контрабасов. Создается изысканная, волшебная звучность, причем многослойный шелестящий фон прорезывается мелодией флейт (57—60).

Контрастная многоплановость изложения тем усиливается тембровой раздробленностью каждой мелодии, словно у каждого отдельного инструмента не хватает дыхания допеть ее до конца. Разбросанность отдельных фраз мелодической линии темы по различным тембрам (чистым и смешанным) создает не только дополнительные красочные темброво-регистровые контрасты, но ощущение скрытой полифонии, дополняющей реальную тембровую полифонию. Начальную мелодию *Andante* Пятой симфонии запевают кларнеты, продолжают флейты и фаготы, далее — высокие скрипки, пикколо с английским рожком, флейта с фаготом. Мелодия главной партии I части Шестой симфонии перебрасывается от скрипок с альтами к английскому рожку с фаготом, гобою с фаготом и т. д. А тема эпизода из разработки излагается в смешанных тембрах при непрерывном подключении новых инструментов (в том числе и тубы).¹

¹ Подобная дробность тембрового плана резко отличает симфонию Прокофьева от произведений Чайковского и, в особенности Шостаковича, для которых характерны длительно выдерживаемые темброво-оркестровые пласты.

Примечательна театральная характеристичность отдельных гармоний-тембров. Таковы уже упоминавшиеся грозные образы наваждения, воссозданные резко диссоциирующими созвучиями медных, играющих подчас в предельно низких регистрах, в необычном «стесненном» расположении. Секундовые напластования неаккордовых тонов, полифункциональные и политональные наложения резко нарушают привычные нормы равновесия расположения медных духовых на основе консонантного сочетания однородных тембров.¹

Скульптурно рельефные, броские, по-театральному живописные и характеристичные детали оркестрового колорита прокофьевских «симфонических сцен» разительно конкретизируют их идейно-образное содержание, подобно знаменитым драматическим деталям-обобщениям эйзенштейновских фильмов (беспомощно катящаяся вниз по лестнице детская коляска в сцене расстрела из фильма «Броненосец „Потемкин“», кроваво-красные цвета, впервые появляющиеся в сцене пира в «Иване Грозном»). Таковы и набат большого колокола в «прологе», (см. пример 6 на стр. 50) и глиссандирующие пассажи струнных, прорезаемые «иерихонской» трубой в Скерцо (см. пример 71 на стр. 188) Третьей симфонии; резкая батальная звучность деревянных брусков (Legno) в разработке или суровое «ржавое» звучание низких труб в начале Шестой симфонии и многие другие детали-обобщения прокофьевского оркестра.

Примечательна эволюция оркестровой фактуры в симфониях Прокофьева в сторону большей лаконичской рельефности, скупой характеристичности темброво-полифонических соотношений и приемов оркестровки. Так достигается и большее контрастное разнообразие, рельефная многоплановость образных соотношений внутри отдельных эпизодов-сцен.

В этом плане показательно сопоставление основного тематизма двух эпико-драматических симфоний — Третьей и Шестой.

Так, вступительная тема Третьей симфонии (см. пример 6 на стр. 50) изложена многоголосными аккор-

¹ См., например, параллельные секунды труб в 26 разработки I части Шестой симфонии.

дами большого тутти. Основная тема главной партии обволакивается многослойными фигурациями и контрапунктами. В побочной партии возникают многочисленные имитации и дополнительные голоса. В изложение тем вовлекается весь оркестр. . . Вступительная же тема Шестой изложена в монодическом складе у «обнаженных» медных (трубы, тромبون). В основном разделе четко противопоставлены напевная мелодия, удвоенная октавной второй, и фактурно скупые аккорды «контрматериала», лишённые каких-либо удвоений тонов, колористических наслоений или теморовых наложений. Одинокая монодия гобоев в побочной партии поддержана лишь отдельными двузвучными щипками «балалаечного» аккомпанемента струнных (*pizzicato*), прерываемыми продолжительными паузами.

Сходную эволюцию при переработке Четвертой симфонии претерпели и несколько сумбурные туттийные «громыхания» жизнерадостных жанровых сцен. Во второй редакции сняты излишне «ударные» удвоения тембров в остинатных ритмо-формулах. А фактура эпически величавой Пятой симфонии столь же скупа, «немногоготна» и полифонически контрастна, как и фактура драматической Шестой или лирической, камерной Седьмой. Неистово-бурные полифонические и фактурные наслоения, сгущённые смещения оркестровых красок, присущие Второй, Третьей, отчасти и Четвертой симфониям, заменились в поздних композициях драматическими противопоставлениями двух-трех рельефно выделяемых линий, изложенных в чистых тембрах.

Любовь к темпераментному контрастному смешению звуковых красок, к сочным «полихромным» звучностям оркестра (словно воссоздающим здоровое, полнокровное, праздничное или обостренно-драматичное восприятие бытия) сохранилась и у позднего Прокофьева. Однако однотипное тембровое насыщение каждой данной вертикали, каждого такта партитуры сменилось драматургически-рельефным распределением острых, подчас парадоксально смелых темброво-полифонических контрастов по горизонтали, по динамической перспективе партитуры.

Драматургический принцип оркестровки — принцип драматургически целостных контрастных сопоставлений и рельефного тембрового развития тем,—

а отнюдь не принцип колористически-красочной звукописи является ведущим в симфониях Прокофьева. Многочисленные же колористически-красочные звучания, подчиненные единому оркестровому замыслу, определяемые и соразмеряемые им, усиливают образную характерность, жанровую конкретность тематизма.

Контрастное сопоставление групп, последовательное тембровое развитие основных тем, ясность и целеустремленность динамического плана, экономичное использование полного тутти — все это приобретает большое формообразующее значение. Крупный штрих в оркестровке способствует созданию острых образных контрастов, сопряженности отдельных построений, цельности масштабной симфонической формы. Наиболее показательны в этом отношении «сонатные» первые части поздних симфоний. Так, тембровое развитие темы главной партии Пятой симфонии связано с напряженным становлением героического образа. Запевают мелодию темы флейты и фагот, подхватывают скрипки, далее — труба. В начале репризы тема звучит у «хора» медных духовых, в коде I части впервые используется большое тутти.

Драматургически существенна и дифференциация групп оркестра в симфониях Прокофьева. Распевное начало в мелодиях прокофьевских тем часто связано с тембрами деревянных духовых, экспрессивное или лирико-драматическое начало — с тембрами струнных. Скрипки в мелодической функции вступают отнюдь не часто, но драматургически-действенно и как-то по-новому экспрессивно. Так использованы скрипки в первых проведениях лирико-драматических тем главных партий Шестой и Седьмой симфоний. И в главной партии Пятой симфонии, и в побочных партиях поздних симфоний скрипки в мелодической функции вступают лишь при повторном проведении темы. Неожиданно острое, экономное и впечатляющее использование в новом соотношении столь привычного традиционного приема оркестровки, как ведение мелодии первыми скрипками, очень характерно для Прокофьева.

Традиционное октавное ведение мелодии первыми и вторыми скрипками нередко заменяется в прокофьевских партитурах унисонным смыканием скрипок, распевующих «могучую кантилену» лирико-эпических тем (см., например, цифру 22 I части, такты 9—16 цифры 44

Andante Четвертой симфонии). Тот же прием используется в динамичных темах (главная партия I части Четвертой симфонии, вторая тема финала Третьей). «Свирельные» тембры солирующих деревянных в распевных лирико-эпических мелодиях побочных партий¹ связаны с национальными чертами стиля этих тем (вспомним многие лирико-эпические темы Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова и других русских композиторов).

Отметим редкое, экономное применение педальных голосов и при прозрачной оркестровке, и в тутти.² Так, в теме главной партии «Классической симфонии» вступление валторн и деревянных в педальной функции — реальная тембровая краска, расцвечивающая изложение темы (такты 7—9). В побочных партиях педальные голоса нередко отсутствуют (Первая, Третья, Пятая — Седьмая симфонии). Прокофьеву свойственно применение «педали» как реального голоса.³

Прокофьев не боится отрывать соседние оркестровые голоса друг от друга на несколько октав. Разительный пример — связующая партия Симфонии-концерта (6) с ее «бескрайней» элегически-пасторальной темой, словно воссоздающей нежные, блеклые краски едва брезжущего рассвета. Остинатный бас виолончелей оторван здесь от трепетно тремолирующих вторых скрипок более чем на три октавы, а от мелодии первых скрипок на четыре с половиной октавы. Беспедальное противопоставление солирующих деревянных и низких струнных в начале главной партии Пятой симфонии подчеркнуто в шестом — седьмом тактах резким регистровым разрывом этих двух линий. На две октавы отстоят друг от друга сурово-печальный «мужской» напев валторны и мягкий «женский» подголосок первых скрипок

¹ Солирующая флейта (Четвертая симфония), флейта и гобой в октаву (Пятая симфония), два гобоя в октаву (Шестая симфония).

² Во второй редакции Четвертой симфонии Прокофьев сделал оркестровку главной партии I части более прозрачной, сняв педальные звуки труб и валторн. «Убрать гвозди!» — указано в авторской пометке на полях рукописи первой редакции (Архив С. С. Прокофьева. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 117).

³ Это связано с традициями гликинских оркестровок («Камаринская», «Арагонская хота», «Вальс-фантазия», увертюры к «Сусанину» и к «Руслану»).

в побочной партии Шестой симфонии (см. пример 69 на стр. 185).

Примечательны необычные наложения тембров, смелое использование крайних регистров отдельных инструментов, в том числе и медных; частое введение рояля, арфы, ударных (в том числе большого барабана, там-тама, большого колокола). Так, в теме главной партии I части Пятой симфонии колоритно, словно глухие удары большого колокола, звучит туба (*riano*) в самом низком регистре (*Фа₁* и *Ми₁*). В начале этой темы флейта в низком и среднем регистрах запекает мелодию темы в октаву с фаготом в высоком регистре, педальный звук выдерживает низкая вторая флейта. Такое сочетание регистров флейты и фагота необычно. Густота, особая плотность звучания солирующих деревянных духовых подчеркивают эпическую величавость мелодии уже при первом ее проведении. Это относится и к побочной партии I части Шестой симфонии, где два гобоя в октаву запевают мелодию темы: первый гобой — в среднем регистре, второй — в самом низком.¹ Общеизвестны прокофьевские высокие первые скрипки, не поддержанные октавным удвоением, исполняющие певучую кантилену в темах медленных частей или стремительные пассажи в динамических эпизодах (например, в теме *Allegro* финала Третьей симфонии).

Волевые маршевые ритмы темы эпизода из разработки Шестой симфонии подчеркнуты введением большого барабана при остинатном фоновом движении (*staccato*) рояля и двух фаготов. Примечательны унисонные «удары» рояля и арфы с медными и со струнными, далее с тарелками в главной партии Седьмой симфонии.

Вступительную тему главной партии Шестой симфонии играют три трубы в унисон (две с сурдиной, третья — без) в самом низком регистре, *fortissimo*, поддержанные засурдиненным тромбоном (см. пример 29 на стр. 97). Несколько «хриплое», суровое и грозное звучание низких труб с первых же тактов вводит слушателя в мир трагедийных образов симфонии.

Экспрессивное усиление звучания (выделение «курсивом») отдельных фраз, непрерывная смена различных

¹ Второй гобой берет даже крайний низкий звук — *си!*

тембровых наложений, различных смешанных тембров используется как одно из средств развития в главных партиях и в разработках первых частей Пятой — Седьмой симфоний. Туба, соединенная через октаву с первыми скрипками, излагает суровую маршевую тему эпизода из разработки I части Шестой симфонии. А романтически восторженную мелодию главной партии II части (*Largo*) запевают первые скрипки с трубой. Смещение тембров валторн, виолончелей, альтов, фаготов и английского рожка в мелодии темы побочной партии Седьмой симфонии придает ей особую сочность, эмоциональную насыщенность. А в главной партии Четвертой симфонии соединение рояля и арфы со струнными подчеркивает динамически-упругую импульсивность ритмики сопровождения.

Характерным «микстом» симфонических партитур Прокофьева являются также частые наложения рояля (реже — арфы) на туттийную звучность или на аккорды медных, играющих *forte*. Эти «колокольно-органные» смещения тембров особенно присущи Пятой симфонии (см. 5, 8, 13, 22 и т. д.). «Металлическое» звучание рояля (октавы, секунды) придает особый набатный колорит драматической разработке I части Шестой симфонии. А в эпически распевных темах Пятой рояль нередко воссоздает густые перезвоны низких колоколов (октавно-секундовые тремоло на педали).

Для полихромной «инструментальной гетерофонии» Прокофьева характерна также многослойная детализация отдельных пластов оркестровой фактуры.

Так, в главных партиях первых частей Третьей и Четвертой симфоний многослойность ткани создают различные фигурационные варианты единого контрапунктического или гомофонного сопровождения, звучащие у альтов и виолончелей *divisi* (4 Третьей симфонии, пример 8 на стр. 52), у арфы (играющей широкие арпеджио и соединенных рояля, кларнетов, альтов, виолончелей (4 Четвертой симфонии, пример 17 на стр. 69).

Четкая определенность авторских намерений в области звуковых красок, динамики и артикуляции обусловила и редкую даже для композиторов-классиков, безупречную меткость и точность авторских указаний оттенков и штрихов в партитурах Прокофьева.

Один из многочисленных примеров — экспозиция

I части «Классической симфонии». Лишь в заключительной партии экспозиции устанавливается ослепительное fortissimo струнных и деревянных при mezzo piano труб и валторн, а в последних четырех тактах экспозиции — звенящее fortissimo tutti. Энергичное tutti в заключительной партии великолепно контрастирует изящному leggiero и con eleganza прозрачной звучности главной и побочной партий, создавая динамический толчок к дальнейшему развитию музыки. Юмористическое стаккато фагота в побочной партии вызывает в памяти аналогичные примеры из симфоний венских классиков (Восьмая симфония Бетховена). Тонкое использование разнообразных скрипичных штрихов¹ придает мелодиям основных тем «Классической симфонии» особый задор, подчеркивая и гиперболизируя их жанровые черты.²



В лирико-драматической главной партии I части Седьмой симфонии разнообразие штриховки начального мотива способствует его интенсивному вариантному развитию. Détaché струнных в «разработочном» расширении после legato в начале главной партии усиливает драматическую напряженность развития темы в экспозиции (такт 17 и далее).

Тембровый контраст между темами главной и побочной партий наиболее рельефно ощутим в динамичных героико-эпических первых частях Третьей и Четвертой симфоний. Это контраст малого tutti главной партии и прозрачной оркестровки побочной партии.

¹ По свидетельству проф. Ю. Н. Тюлина, Прокофьев консультировался с исполнителями-скрипачами по поводу штрихов в своих партитурах. Однако необычайная точность авторских намерений в области артикуляции определила и яркую характерность соответствующей штриховки.

² Как известно, точность и характерность артикуляции — одна из особенностей стиля венских классиков, в особенности Моцарта.

В лирико-драматической I части Седьмой симфонии соотношение тембров обратное. Тему главной партии излагает в основном струнный квинтет (в мелодии — одинокие первые скрипки), в побочной партии — малое тугги (в мелодии виолончели, альты, валторны, фаготы, английский рожок).

Встречается и регистровое или тембровое сходство мелодий двух основных тем, подчеркивающее их образную взаимосвязь, дополняющее их интонационное или жанровое сходство. И в главной, и в побочной партиях первых частей Пятой и Шестой симфоний есть октавное проведение мелодии солирующими деревянными духовыми. Преобладание первых скрипок в мелодиях главной и побочной партий «Классической симфонии» подчеркивает элемент стилизации, присущий обеим темам.¹

Полифония, гармония и оркестровка в симфониях Прокофьева активно способствуют созданию лаконичных и четких образов, а также образных контрастов внутри отдельных эпизодов-сцен и внутри основных тем.

¹ Вспомним, что для жанрово-бытовых симфоний Гайдна типично преобладание первых скрипок в мелодиях основных тем экспозиции сонатного аллегро. Контрастная дифференциация струнных и солирующих деревянных используется экономно как один из приемов мотивной разработки. Так обстоит дело и в экспозиции I части «Классической симфонии» Прокофьева: см. вступление деревянных духовых в связующей партии, в середине повторного (расширенного) проведения темы побочной партии и т. д.

СТРУКТУРА ТЕМАТИЗМА ПЕРВЫХ ЧАСТЕЙ И НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В СОНАТНОЙ ФОРМЕ

СТРУКТУРА ТЕМАТИЗМА ПЕРВЫХ ЧАСТЕЙ

Экспозиционное изложение и развитие темы главной или побочной партии сонатной формы — процесс, дифференцирующийся на отдельные структурные фазы.

Основные этапы первичного изложения темы (т. е. первого предложения главной или побочной партии) в симфониях Прокофьева таковы: начальная фраза; ее развитие — широко развернутое, включающее новые тематические элементы, контрастирующие начальной фразе; каданс — обычно весьма лаконичный.

Особенностью многих тем в симфониях Прокофьева является неповторимость мелодической структуры первого предложения главной или побочной партии. Точное, вариационное или секвентное повторение начальной фразы (столь характерное для эпических, лирических и жанровых тем Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова!) возникает у Прокофьева лишь в начале второго предложения.

В первых предложениях главных и побочных партий обычно повторяются (точно, вариационно, секвентно) не начальные, а именно «продолжающие» или кадансовые мелодические обороты, возникающие при развитии начальной фразы, а также тематические элементы, контрастирующие начальной фразе (см. главные партии Первой, Второй, Четвертой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта, побочные партии Четвертой, Пятой, Седьмой симфоний и Симфонии-концерта). Подчас используются неточные секвенции, модулирующие в далекие тональности или из далекой тональности в основную (главные партии Четвертой и Шестой симфоний).

Укрупнение мелодической структуры, протяженность прокофьевских тем, особенно распевных, определяется именно весьма распространенным «продолжающим» этапом первого (часто — сложного) предложения: появлением новых тематических элементов, свободным развитием и видоизменением начальной фразы. Все это существенно отличает структуру первых предложений прокофьевских симфонических тем от традиционной классической.¹

Существенно и отличие тонально-гармонической структуры прокофьевского периода жанрового или лирического склада от традиционного строения замкнутых тем-периодов.² Для классического периода типично «вопросо-ответное» соотношение двух предложений: сходные начальные мелодические фразы и различные кадансы (срединный — половинный или несовершенный; заключительный — полный или совершенный). Иное у Прокофьева. Его замкнутые темы-периоды часто неповторны, а периоды повторной структуры различны по тональному колориту начальных фраз (в связи с резким, обычно секундовым сдвигом после первого каданса в начале второго предложения) и сходны по кадансам — полным, часто совершенным!³

Таковы темы медленных частей (финал Второй симфонии; *Andante* Четвертой и Седьмой, *Adagio* Пятой, а также многих жанровых скерцо (или танцевальных частей) и финалов. Но подобная структура кадансового тождества встречается и в отдельных темах первых частей (главные партии Второй и Четвертой симфоний, побочная партия Шестой симфонии).

¹ Первичное проведение (первое предложение) темы главной партии включает обычно следующие этапы: изложение начальной фразы, ее повторение (простое, варьированное, секвентное, модуляционное), ее развитие (включающее новые тематические элементы, контрастирующие начальной фразе и в то же время связанные с ней интонационно, ритмически или фактурно), каданс. О специфических особенностях и строении музыкального тематизма вообще см. работы Л. Мазеля «О мелодии» и Ю. Тюлина «Строение музыкальной речи».

² Меткое определение типичной структуры «прокофьевского периода» содержит статья Ю. Левашова «Музыка балета «Золушка» С. Прокофьева».

³ Иногда тональный сдвиг заменяется мелодической и темброво-фактурной вариантностью или неповторностью мелодической структуры.

Для главных партий первых частей Первой — Четвертой симфоний Прокофьева типично преобладание принципа расчлененности и повторности отдельных фаз изложения тем.

Есть, однако, и элементы развития в изложении тем. Существенны вариантные изменения мелодии темы при повторных проведениях, фактурная и гармоническая вариационность. Структурная периодичность, квадратность, симметричность соотношения отдельных фаз нарушаются вступительными тактами (Первая,¹ Третья, Четвертая симфонии) или расширениями внутри повторных проведений (Четвертая симфония). Примечательна необычная для главной партии вариационность нескольких повторных проведений второй темы главной партии Третьей симфонии, а также строгие полифонические вариации (чакона) в трех предложениях периода, излагающего первую (вступительную) тему главной партии той же симфонии. Соотношение чаконь героико-драматической первой темы и свободных вариаций эпически распевной второй создает своеобразную структуру всей главной партии в целом: двойные вариации, тонально и структурно разомкнутые, тематически контрастные.

Особо отметим интенсивное тональное развитие тем в главных партиях Первой — Четвертой симфоний. Для жанрового тематизма Прокофьева весьма типично секундное соотношение первичного и повторного проведений, сдвиг на большую секунду вниз в начале второго предложения (см. первые части «Классической симфонии» и Симфоньеты, I часть и финал Второй сонаты для скрипки с фортепиано).

Для внутренне конфликтных тем главных партий первых частей Пятой — Седьмой симфоний и Симфонии-концерта характерно преобладание сквозного развития, что обусловлено взаимодействием принципов экспозиционности и разработочности. Возникают слитные разомк-

¹ В «Классической симфонии» примечательна квадратность отдельных предложений, присущая и побочной партии (ср. второе предложение главной партии и первое предложение побочной). Подобная же квадратность встречается в некоторых жанрово-танцевальных темах Гайдна (главные партии первых двух частей «Лондонской симфонии» Ми-бемоль мажор, или Пятой сонаты — До мажор — для фортепиано).

нутые построения из нескольких развитых предложений (т. е. свободные сложные построения), но не замкнутые периоды. Примечательны «разработочные» расширения внутри повторных проведений тем, связанные с обострением внутритематической конфликтности главных партий. Повторное изложение темы отмечено проведением ее начальной фразы в далекой тональности (Пятая и Шестая симфонии) или в основной тональности (Седьмая симфония, Симфония-концерт). Далее возникает разработочное расширение, для которого характерна срединность изложения: вычленение отдельных мотивов и фраз темы, тональная и гармоническая неустойчивость, взаимодействие неточных, свободных имитаций с контрапунктом и подголосками, контрастное противопоставление различных тембров, фактурная многоплановость. Отсюда и яркие тональные контрасты отдельных фаз экспозиционного изложения тем, в частности тритоновые и полутоновые соотношения построений. Повторные, расширенные проведения тем осуществляют энергичное полифоническое, фактурное, тембровое развитие тематического материала. Разработочные элементы наиболее значительны и существенны в драматичных главных партиях первых частей Шестой и Седьмой симфоний.

Первое проведение темы главной партии в Пятой и Седьмой симфониях представляет собой сложное предложение, расчлененное на два простых срединным кадансом — половинным (Пятая симфония) или несовершенным (Седьмая симфония). В Пятой симфонии подчеркнутая дробность структуры второго построения сложного предложения, основанного на повторении краткого, лапидарного «мотива-формулы», контрастирует распевной слитности начального построения темы. Сложное предложение завершается половинным кадансом. В Седьмой симфонии начальное сложное предложение главной партии также четко расчленено на два простых. Во втором предложении вычленяется и дважды повторяется измененная начальная фраза темы, звучащая в субдоминантовой тональности (фа-диез минор). Второе предложение завершается половинным кадансом в фа-диез миноре, соответствующем фригийскому полному кадансу до-диез минора. Отсюда органичное возвращение в до-диез минор в начале второго слож-

ного предложения (повторного проведения темы), начинающегося точным повторением начальной фразы в основной тональности. Подобная «ортодоксальность» тонального соотношения двух предложений, необычная для Прокофьева «компенсируется» последующим тритоновым сдвигом.

Вступительная тема главной партии Шестой симфонии — развернутая монодическая фраза. Первичное изложение ми-бемоль-минорной основной (второй) темы главной партии имеет форму простого предложения, заканчивающегося активно-драматической модуляцией в тональность доминанты (си-бемоль минор) с последующим, резким сдвигом в далекую тональность (ля минор).

Главная партия Симфонии-концерта (ми минор) представляет собой разомкнутый расширенный период с контрастно сопряженным сопоставлением во втором предложении вариантного повторения начальной фразы в основной тональности (3) и развернутого «разработочного» расширения, модулирующего в далекие строи (fis, B, c, b). В «разработочном» расширении наряду с развитием отдельных мотивов основной темы существенна и напряженная тональная и мелодико-ритмическая трансформация остигатной вступительной темы-фразы (расширенное проведение в басах, модулирующие секвенции виолончели).

Сопоставление вычленяемого из темы краткого «мелодического рефрена» и контрастирующих ему остигатных нагнетаний и расширений, новых интонационных элементов и тематически самостоятельных связок создает в поздних симфониях ощущение рондообразности, столь необычное для главной партии сонатной формы.

Примечателен лаконизм заключительного проведения. Оно в несколько раз короче предшествующего ему повторного проведения, включающего «разработочное» расширение. Это создает необходимость дальнейшего развития темы в разработке, подчеркивает внутреннюю конфликтность главных партий.

Отметим тритоновые и полутоновые соотношения отдельных фаз экспозиционного изложения темы главной партии, также связанные с обострением внутренней конфликтности главной партии. В главной партии Шестой симфонии между первичным и повторным проведениями темы возникает соотношение «трито-

новой доминанты» (es—a), далее — сдвиг на полутон в начале «разработочного» расширения (a—as). В Симфонии-концерте также возникают сдвиги на полтона (h—B), на тритон (e—B, B—e). В Пятой симфонии — полутоновое соотношение первичного и повторного проведений темы (B—A). В Седьмой симфонии и Симфонии-концерте «разработочное» расширение выделено сдвигом в «тритоновую доминанту» (cis—g в Седьмой, e—B в Симфонии-концерте).

В лирико-драматических главных партиях Шестой и Седьмой симфоний встречается также взаимодействие двух минорных тональностей, находящихся в соотношении большой терции (b—d в кадансе первичного изложения темы Шестой симфонии, cis—a в конце главной партии Седьмой).

Подобные терцовые соотношения минорных тональностей встречаются и в некоторых драматических сценах из опер Мусоргского (a—f в хоре «Кормилец-батьюшка» из «Бориса Годунова») и самого Прокофьева (последовательность es-h-g в оркестровом вступлении к опере «Семен Котко»).

В Четвертой — Седьмой симфониях и Симфонии-концерте экспозиционное развитие тематизма главной партии продолжается в связующей части. В этих произведениях (кроме Седьмой симфонии) изложение нового материала сочетается с развитием тематических элементов главной партии.

В Седьмой симфонии функции связующей части выполняет краткое заключительное проведение темы главной партии в ля миноре.

В Четвертой — Шестой симфониях связующая часть хотя и вводит новые темы-фразы, но структурно и тематически примыкает к главной партии, представляя собой ее развитое разработочное дополнение, основанное на контрастном тематическом диалоге новой темы и начальной фразы главной партии, сливающее несколько тонально и структурно неустойчивых, разомкнутых расширенных предложений.

В Третьей и Седьмой симфониях связующая часть полностью сливается с главной партией, развивая ее тематизм, структурно включаясь в ее вариации (Третья симфония) или в ее «разработочное» расширение (Седьмая).

Напротив, тематическая самостоятельность, масштабы и структурная отчлененность связующей части Симфонии-концерта настолько значительны, что превращают ее в самостоятельную партию экспозиции, написанную в форме трехтемного сложного периода (aba_1c) с тональным развитием начальной темы во втором сложном предложении и постепенной модуляцией в тональность побочной партии. Тематически вполне самостоятельна, структурно четко отчленена от главной партии и динамичная связующая партия «Классической симфонии», написанная в форме расширенного разомкнутого построения типа периода из двух предложений с четким половинным кадансом перед побочной партией.

Тональный план главной партии обычно определяет и тональные соотношения главной и побочной партий.

В динамичных первых частях «Классической симфонии» и Четвертой и в героико-эпической I части Пятой симфонии — классическое тонико-доминантовое соотношение тональностей главной и побочной партий ($D—A$ в «Классической», $C—G$ в Четвертой, $B—F$ в Пятой симфонии) словно уравнивает многочисленные резкие сдвиги внутри главной партии.

В экспозиции I части Третьей симфонии необычно тональное объединение главной и побочной партий¹ при многочисленных отклонениях в далекие тональности в каждой из них. В то же время тональный план побочной партии ($d—g—c—f...$) контрастирует тональному плану развитого изложения второй темы главной партии ($F—H—A—E_s—G_e$): последовательное модулирование по квартово-квинтовому кругу в побочной партии — и неожиданные тритоновые, секундовый, терцовый сдвиги в главной партии.

В драматической I части Шестой симфонии минорные тональности главной и побочной партий находятся в соотношении уменьшенной кварты ($e_s—h$), энгармонически равной большой терции ($e_s—c_e$). Побочная партия Седьмой симфонии звучит в тональности, тоника которой энгармонически равна III мажорной ступени по отношению к тональности главной партии ($cis—F \simeq E_{is}$).

¹ До минор во вступительной теме главной партии, ре минор и Фа мажор в начале второй темы главной партии, ре минор в начале побочной. В конце экспозиции вновь возникает тоническая гармония до минора.

Встречаются и отдельные черты прямого сходства тональных планов различных партий. Взаимодействие двух параллельных тональностей, намеченное внутри главной партии «Классической симфонии» (D—h, C—a), развивается и в связующей части (D—h), и в побочной партии (A—fis).¹ Как в главной, так и в побочной партиях Пятой симфонии встречается полутоновое соотношение мажорных тональностей (B—A в главной партии, F—E в побочной).

Контрастное сопоставление бемольных и диэзных тональностей в главной партии Пятой симфонии развивается во всей I части. Утверждение светлого эпического начала связано преимущественно с бемольными тональностями (преобладают тембры деревянных духовых), экспрессивное мелодическое развитие — с диэзными тональностями (преобладают тембры струнных). Таково соотношение B—Des—Es и A—D—H в главной партии и связующей части, соотношение F—E в побочной партии. «Столкновение» бемольной и диэзной тональностей (Des и D) в разных группах оркестра происходит в тактах 17—23 Пятой симфонии, а перед побочной партией возникает тритоновое соотношение диэзной и бемольной тональностей (H—F).

В побочных партиях встречается обычно замкнуто-периодичное изложение тем, период складывается из двух предложений (Четвертая, Пятая, Седьмая симфонии) или из трех предложений («Классическая») при некотором развитии мелодического материала темы в повторном — обычно расширенном — проведении. Это период повторной структуры с обычным для классического периода расширением во втором предложении (Первая, Четвертая, Пятая, Седьмая симфонии). Типичны мелодическая, фактурная и гармоническая вариационность в повторных проведениях, ясные кадансы, тональное единство двух или трех проведений темы. И здесь встречается прокофьевская структура кадансового тождества.

Весьма характерно также свободное варьирование тематического материала первичного изложения при повторных проведениях темы. В этом плане примечательны

¹ Любопытно, что До мажор, возникающий при повторном проведении темы главной партии, звучит и в начале репризы.

побочные партии Второй, Третьей, Шестой симфоний и Симфонии-концерта.¹ Вариантное изложение и развитие распевных тем связано здесь с частичным преобразованием их мелодико-ритмического рисунка, смещением ритмических устоев, появлением новых, «продолжающих» вариантов той же мелодии, красочной сменой тонального, гармонического и тембрового колорита. Подобные приемы близки вариационной куплетности «Рассвета на Москве-реке» и некоторых других лирико-эпических эпизодов из произведений Мусоргского, своеобразно преломляющих традиции народной импровизационно-вариантной песенной куплетности. Это также подчеркивает национальный эпический колорит прокофьевской лирики.

Приемы свободного варьирования разнообразны. Они связаны с изменением ритмической структуры данной мелодии, включением новых мелодических оборотов в начале построения (Шестая симфония) или перед кадансом (Третья), имитациями, контрапунктами (Третья) и подголосками (Шестая), тембровым развитием темы и тональными сдвигами (Третья), свободным преобразованием мелодических оборотов обеих тем трехчастных двойных вариаций в новую тему (Симфония-концерт).²

Итак, структурно развернутый тематизм главных и побочных партий последовательно излагается в форме предложений (в том числе сложных), расширенных периодов, разомкнутых, развитых (сложных) построений, свободных вариаций.

Ярко контрастирующие этим основным разделам лаконичные темы вступительных, связующих и заключительных разделов экспозиции и ее отдельных партий, дополнительные (вторые, третьи) темы побочных партий, а также темы эпизодов из разработок обычно представляют собой жанрово определенные, мелодически рельефные фразы (подчас — сложные фразы) и мотивы. Их становление и развитие в экспозиции определяется обычно остигнутым повторением — точным или вариантным, — а также контрастным включением основных тем, создающим рельефный диалог. Таковы

¹ Укажем также на побочные партии первых частей второй и шестой—девятой фортепианных сонат.

² См. стр. 211.

остинатно повторяемая вступительная тема-мотив Симфонии-концерта и четко расчлененные на ритмически сходные мотивы темы-фразы вступительной и связующей частей главной партии Шестой симфонии. Таковы эпически распевные темы-фразы вступления Четвертой симфонии, связующей и заключительной частей Четвертой и Пятой. Таковы и оstinатно повторяемые темы-фразы заключительных «партий-дополнений» Первой и Четвертой — Седьмой симфоний, лаконичная вторая тема-фраза побочной партии Третьей симфонии, фанфарная фраза-мотив, возникающая в ее разработке. А маршевая тема эпизода из разработки Шестой симфонии изложена в форме вариационно повторенного предложения-периода.

Интонационно контрастные, структурно неустойчивые «ансамбли-диалоги» в главных партиях и связующих частях, ариозно-речитативная асимметричность напевных фраз главных партий, сжатое сопоставление тем и контртем, песенно-хоровая строфичность побочных партий, «балетная» квадратность динамического жанрового тематизма, свободная вариантность мелодической структуры распевных тем — все эти новые приемы экспонирования тематического материала, найденные Прокофьевым в его симфониях, тесно связаны с новыми, по-современному динамичными, лаконично рельефными формами ярко контрастных, образно многоплановых сцен прокофьевских опер и балетов. Это результат обновления и плодотворного взаимовлияния различных жанров и форм современной музыки.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В СОНАТНОЙ ФОРМЕ

Эпическая основа симфонической драматургии Прокофьева определила и своеобразный синтезирующий метод тематического развития: образное объединение, интонационное сближение, а подчас и полифоническое соединение различных тем, а также их целостные варианты проведения.

Тематическое развитие нередко определяется в экспозициях и разработках первых частей симфоний Прокофьева введением нового, продолжающего те-

матизма, связанного с предыдущими темами общностью жанровых истоков, а подчас и отдельными мелодико-ритмическими элементами. Таково соотношение первой и второй тем главной партии и первой темы заключительной партии Пятой симфонии (см. пример 26 на стр. 83—84), главной партии и эпизода из разработки I части Шестой симфонии, нескольких тем побочной партии Симфонии-концерта.

Интересно в том же плане лаконичное (в пределах одного предложения) изложение тем побочной партии Симфонии-концерта. Каждое новое, широко развернутое предложение побочной представляет собой не ожидаемое повторное (расширенное) проведение предыдущей темы, а новую, самостоятельную мелодию-тему, отмеченную русским национальным колоритом, столь же распевленную, связанную с предыдущей темой отдельными мелодико-ритмическими оборотами. Песенные вариации двух основных тем (второй и третьей) подчеркивают их интонационное сходство, преобразуя мелодические обороты обеих тем в новую (четвертую) тему, являющуюся свободным вариантом двух предыдущих мелодий (ср. примеры 39б, 39в и 39г на стр. 124). Так смыкаются вариантное преобразование тем и введение нового, продолжающего тематизма.

Это интонационное преобразование ранее изложенных тем в новые, жанрово сходные эпические мелодии продолжается и в двух последующих частях: побочная партия *Allegro* и основная тема финала — это новые, еще более «автономные» распевные эпические темы, интонационно связанные с гимническими напевами побочной партии начального *Andante*.

Взаимосвязь начального и продолжающего тематизма определяется обычно введением в предыдущие разделы лаконических тематических предвестников, а в последующие разделы — тонких реминисценций. Так достигается и взаимосвязь различных, тематически самостоятельных разделов формы. Например, пунктирный ритм секундовой попевки связующего и заключительного разделов I части Пятой симфонии впервые появляется в певучей мелодии главной партии и контрапунктических голосах виолончелей, а позже тромбонов. Тематический предвестник эпизода из разработки Шестой симфонии возникает в «разработочном» расширении

второго предложения главной партии экспозиции. Таким образом новый продолжающий тематизм, введенный в разработку, намечен в развитии темы главной партии экспозиции:

73
а) Главная партия
2 Ob
Cl. picc.
2 Cl
f *espressivo*

Эпизод из разработки
б) C. ingli
V-le con sord
f *lugubre*

Тематический рельеф предыдущего раздела нередко растворяется, преобразуется в новом эпизоде, подчиняясь найденному здесь новому тематическому материалу. Так, элегический начальный мотив («тетрахорд в квинте») певучей темы главной партии Шестой симфонии приобретает просветленный пасторальный колорит в конце связующей партии (эта ре-мажорная фраза напоминает переход к побочной в I части Шестой симфонии Чайковского), а в побочной партии наделяется суровой повествовательностью, ритмически мерным поступенным движением.

Встречаются и отдельные сквозные лейт темы, вариантно повторяющиеся в разных частях цикла подобно некоторым лейтмотивам прокофьевских опер и балетов, в основном сохраняющим свой исходный облик в различных драматургических ситуациях. Таковы грозные вступительные темы Третьей и Шестой симфоний, первая тема главной партии Пятой, преобразуемая в среднем эпизоде *Adagio*, повторяемая во вступлении к финалу.

Таковы и побочные партии Третьей, Шестой и Седьмой симфоний, возвращающиеся в финалах.

Симфонии Прокофьева отличает необычная сжатость, а подчас и полное отсутствие мотивного развития, то есть вычленения отдельных мотивов, их последовательного преобразования, тонального и секвентного перемещения и пр. Не мотивное развитие, не вычленение и трансформация рельефных фраз, не тематический «анализ», а синтезирующее слияние тем, вариантная пов-

торность, включение нового, продолжающего тематизма — таковы основные приемы динамичного, подчас драматического развития в симфониях Прокофьева. И в этом также проявляется отличие прокофьевского эпического политематического симфонизма сжатых сопряженных сопоставлений от обстоятельного тематического развития и мотивных трансформаций, характерных для симфонизма Шостаковича.

Характерны как прием развития регулярные повторения тем или их начальных, ключевых фраз. Подобные повторы также цементируют многочисленные «симфонические кадры» — разделы четко расчлененной формы (сонатной, трехчастной, рондо и т. д.). Они способствуют запоминаемости многочисленных мелодически рельефных тем.

Целостные и частичные тематические повторы встречаются в разработках и репризах сонатных и рондных частей цикла. Таковы целостные проведения тем побочных партий в разработках и репризах первых частей Четвертой, Пятой и Седьмой симфоний, II части и финала Шестой. Разработки первых частей Пятой и Шестой симфоний открываются «рефренным» проведением начальной фразы главной партии в основной тональности, что придает сонатной форме рондообразное строение. В разработках первых частей неоднократно повторяются также начальная фраза второй темы главной партии (Пятая симфония), вступительная тема и тема эпизода (Третья), заключительная партия (Шестая и Седьмая).

Развитие в разработках связано не с секвентными перемещениями отдельных мотивов какой-либо одной темы,¹ а с объединением мелодических элементов различных тем в расширенных построениях. Тембровой дифференциации отдельных тематических элементов способствуют контрастные сопоставления групп оркестра (таково сопоставление тематических элементов главной и заключительной партий в разработке Пятой симфонии). Переключки различных групп оркестра при целостных вариантных проведениях тем побочных партий

¹ Примечательно почти полное отсутствие традиционного для разработки сонатной формы секвентного перемещения отдельных мотивов.

также вносят в эти проведения элемент мотивного (точнее — тембрового) дробления.

Вариантное развитие связано у Прокофьева с образным переосмыслением в разработке и репризе сонатной формы тематизма жанрового (главная и побочная партии «Классической симфонии»), героического (главные партии Второй — Пятой симфоний) и распевно-драматического (главные партии Шестой и Седьмой, побочная Третьей), лирико-эпического (побочные партии Четвертой — Седьмой симфоний). Особенно характерно маршевое перевоплощение распевого лирико-эпического тематизма (разработки Третьей и Четвертой симфоний, репризы Пятой и Седьмой). При этом происходит образное сближение, слияние различных тем в разработке в едином, героически устремленном поступательном движении (Первая — Пятая симфонии) или в широкой лирико-эпически распевной мелодической линии (Пятая и Седьмая).

С образным перевоплощением, слиянием различных тем связано и их полифоническое соединение в разработках.¹ Таково героически напряженное, апофеозное звучание полифонически соединенных тем главной и побочной партий, а также темы эпизода в разработке I части Третьей симфонии. Интересно и неистово драматичное перевоплощение полифонически соединенных тем главной и заключительной партий, эпизода и вступительной темы в разработке I части Шестой симфонии. Иной, эпически светлый характер носит контрапунктическое соединение темы побочной партии (излагаемой целиком), связующей и заключительной частей (расчлененных на отдельные фразы) в разработке начального *Andante* Пятой симфонии. Драматическому перевоплощению тем рефрена и первого эпизода в финале Шестой симфонии способствует их полифоническое соединение при политональной гармонизации. А последующее соединение первой и второй тем маршевого рефрена (распевная вторая тема проводится в увеличении) придает праздничный, триумфальный колорит ми-бемоль-мажорной репризе финала.

¹ Вместе с тем ни в одной из симфоний Прокофьева не используется такой традиционный прием полифонического мотивного развития, как фугато. Имитационный «тематический анализ» уступает место синтезирующему контрапункту!

В динамичных, героически действенных разработках Первой — Четвертой симфоний Прокофьева преобладают целостные проведения тем с изменением тональности, гармонии, ритмики, оркестровой фактуры и динамики, а также с отдельными изменениями их мелодической структуры. В связи с этими изменениями также происходит образное, а подчас и жанровое переосмысление тем экспозиции. Так, лирически нежная мелодия побочной партии Четвертой симфонии (солирующая флейта пиано) звучит в разработке героически приподнято (солирующая труба форте). В разработке Второй симфонии маршевая героическая тема главной партии в связи со сменой метра приобретает характер юмористического «танца с прыжками».

Особой конкретности образного переосмысления тем Третьей симфонии способствуют черты образности. Энергичный, импульсивный ритм скачки объединяет тематический материал экспозиции и новый, эпизодический тематизм в героически устремленном движении. Печальная ре-минорная тема побочной партии Третьей симфонии (первые скрипки, играющие на струне *соль*) звучит в разработке у медных в лучезарном До мажоре в ритме марша. Вторая тема главной партии (скрипки и деревянные) полифонически соединяется с темами эпизода и побочной партии (медные духовые). Встречаются и канонические имитации второй темы главной партии, осложненные контрапунктами, основанными на теме эпизода. В сжатой репризе-коде возникают иные, лирические варианты тем экспозиции, как, например, таинственное волшебное звучание второй темы главной партии. Мелодия темы побочной партии излагается в увеличении у скрипок в их низком «виолончельном» регистре (на струне *соль*). Затаенно, словно тревожное воспоминание, звучит хроматическая вступительная тема главной партии. Слитность отдельных разделов сонатной формы, достигаемая сквозным развитием тематизма, предвосхищает композиционные особенности I части Шестой симфонии.

В эпически распевных разработках Пятой и Седьмой симфоний вариантное развитие тематизма (целостные проведения тем в подчиненных тональностях при фактурной, тембровой и гармонической вариационности)

используется во взаимодействии с полифоническими и политембровыми приемами. Иногда различные фразы темы, излагаемой целиком, звучат у разных групп оркестра, возникает «переключка» различных инструментов.

Подчас Прокофьев применяет образное слияние различных тем. Оно достигается их объединением в единую мелодическую линию. Так, в разработке I части Седьмой симфонии единая широкораспевная мелодическая линия включает эпически перевоплощенные, наиболее характерные фразы всех трех тем экспозиции — лирико-драматической главной, светлой распевной побочной, «сказочной» заключительной. В центральном разделе разработки I части Четвертой симфонии интонационно синтезируются темы вступления, главной и побочной партий. В разработке I части Пятой объединены темы главной и заключительной партий. Расширенное построение первого раздела разработки Largo (II части) Шестой симфонии начинается изложением лирически мягкой мелодии побочной партии, продолженной экзотичными фразами главной партии:

Побочная тема

тема побочной партии

74

V-ni I

pp dolcissimo

тема главной партии

f espressivo

ff espressivo

f

Подобное вычленение отдельных фраз различных тем и их органичное объединение в новые, мелодически цельные расширенные построения (впервые встречающееся в разработке I части Второй симфонии Бородина) можно условно определить как «интонационно-структурное» мелодическое объединение различных тем.

В отличие от Пятой и Седьмой симфоний, в драматической разработке I части Шестой происходит более резкое обострение внутренней конфликтности главной партии. Этим вызвано и вариантное преобразование вычлененного из главной партии «тематического рефрена», свирепое вторжение грозной вступительной темы. Первая фраза главной партии появляется в начале разработки в основной тональности (ми-бемоль минор), излагаемая виолончелями и контрабасами, звучит строго и настороженно. Та же мелодия резко трансформируется после вариационного изложения лирико-героического маршевого эпизода. Протяжный напев, словно прищипленный стремительным ускорением темпа, насыщается жесткими остигатными ритмами и акцентами, хроматическими секвенциями, разрушающими диатоническую устойчивость ладовой основы мелодии, стреттными имитациями, резкими ударами деревянных брусков (*Legno*), воссоздающими батальный колорит. Грозная драматическая трансформация лирической темы, не менее разительная, нежели в симфониях Шостаковича (Пятой, Восьмой, Десятой), достигается в Шестой симфонии Прокофьева внезапным, не подготовленным преобразованием темпо-ритма, оркестровой фактуры и ладогармонического колорита темы, ранее излагавшейся подчеркнуто устойчиво, подобно рефрену рондо:¹

75 Allegro

20 V-ni I, II
V-la

mf 2 Cel. 2 Tr-bc mf

Как и в других симфониях, используются разнообразные полифонические приемы: соединение тематиче-

¹ Такова и «злая» трансформация лирической темы побочной партии в разработке I части Шестой сонаты.

ских элементов главной партии, связующей и заключительной частей, канонические имитации, стретты. Примечательна политональная каноническая имитация начального мотива темы главной партии (27, такты 7—10): пропоста — в соль миноре, респоста — в фа миноре.

Встречается здесь и характерное «интонационно-структурное» (мелодическое) объединение тематических элементов главной партии, эпизода и заключительной партии. Оно подчеркивает интонационную взаимосвязь данных тем. Как и в разработке Третьей симфонии, существенна импульсивная остринатность ритма, объединяющего различные материалы. Отсюда и образно-жанровая конкретность драматического перевоплощения тем. Маршевая ритмика разработки связана со вступительной темой главной партии. Эта «лейттема наваждения» предстает в конце разработки в своем первоначальном грозном облике.

В Шестой симфонии любопытны значительные образно-эмоциональные, а подчас и темповые контрасты как крупных разделов (напряженно-распевной экспозиции, «катастрофичной» разработки и элегической репризы-коды), так и отдельных построений (например, «неподвижной» побочной партии и стремительной, порывистой заключительной части). В то же время сквозное развитие тематического материала, пластичность интонационных переходов, тональная и структурная разомкнутость контрастирующих друг другу разделов способствуют их драматическому сопряжению. Даже связи между главной и побочной партиями, между заключительной частью и разработкой, разработкой и кодой основаны на развитии тематических элементов предыдущего построения.

Лаконичная разработка I части Симфонии-концерта также трансформирует в драматическом плане тематические элементы главной, связующей и побочной партий, слитые в единое тонально неустойчивое расширенное полифоническое построение.

Репризным построениям симфоний Чайковского, Шостаковича присуща большая слитность структуры по отношению к экспозициям и разработкам. Прокофьевские репризы и коды столь же дробны, резко расчленены на краткие разделы, как и его экспозиционные построения. И точные повторения тем усиливают эту дробность

структуры. Вариантные изменения гармонии, фактуры, динамики и оркестрового колорита придают каждому разработочному или репризному проведению самостоятельную образную характерность. Таковы триумфальные «хоровые» проведения темы главной партии в репризе и коде I части Пятой симфонии; таково маршевое, гимническое перевоплощение побочной партии (обогащенной маршевой фанфарой тромбонов и валторн) в репризе I части Седьмой.

Итак, для прокофьевского «синтезирующего» метода тематического развития, присущего первым частям его симфоний, наиболее характерны следующие приемы:

1) введение нового, продолжающего тематизма, связанного с предыдущими темами общностью жанровых истоков, а подчас и отдельными мелодико-ритмическими элементами;

2) образное сближение, слияние в разработке различных тем экспозиции в героическом (Третья — Пятая симфонии), лирико-эпическом (Седьмая), или напряженно-драматическом (Шестая симфония, Симфония-концерт) плане;

3) введение в разработке оstinатного маршевого или токкатного ритма, развивающего поступательную ритмику главной партии, преобразующего и объединяющего различные материалы экспозиции (в том числе и распевные) в едином стремительном движении. Типична эпико-драматическая батальная изобразительность разработок (Вторая — Шестая симфонии). Отсюда и темпераментные ритмо-тембровые «наваждения», резкие тембровые трансформации тем;

4) вариантное изменение, образное и жанровое переосмысление основных тем в их целостных проведениях;

5) «интонационно-структурное» объединение мелодических элементов различных тем в новые целостные синтетические построения;

6) полифоническое соединение тем, разнообразные канонические имитации.

Некоторые указанные здесь приемы тематического развития характерны и для опер и балетов Прокофьева. Так, принцип вариантных изменений лейтмотивов в их целостных проведениях широко использован в балетах «Сказка о шуте», «Блудный сын», «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок», в операх «Огненный ангел», «Семен

Котко». В балете «Ромео и Джульетта», в операх «Семен Котко» и «Война и мир» существенна также интонационная взаимосвязь различных тем, последовательно сменяющих друг друга в партиях главных действующих лиц — соотношение начальных и «продолжающих» лейт-мотивов.

Напряженность, действенность музыкального развития составляют одну из особенностей эпического симфонизма Прокофьева. И синтезирующий метод тематического развития обуславливает отнюдь не пассивное тональное перемещение тематического материала, а его существенное образное переосмысление, объединение различных тем в целостные построения, их полифоническое соединение, проращивание новых тематических материалов.

Четкие жанровые перевоплощения и варианты изменения тем, их образное слияние, полифоническое соединение, введение нового, продолжающего тематизма необычайно динамизирует, действенно концентрирует процесс сквозного синтезирующего тематического развития, придавая ему и образную многоплановость, и острую музыкально-драматургическую «сюжетность», и разительную конкретность «событийного начала», столь присущую советскому драматическому эпосу.

В творчестве Прокофьева симфонизм не подчинен театральному или программному принципу, а лишь обогащен различными лаконически конкретными музыкально-театральными приемами образной характеристики, в то время как в его операх и балетах симфоничность развития подчинена чисто театральным задачам.

«Театральная» конкретность образного строя многих эпизодов прокофьевских симфоний сближает их с оперными или балетными сценами, а подчас и лаконичными кинокадрами.

В этом отношении его симфонии, несомненно, отличаются от симфоний Бетховена, Чайковского, Брамса, Глазунова, Танеева, Шостаковича. Но ведь само по себе взаимовлияние жанров театральной и симфонической музыки, столь органичное и актуальное для современного искусства, намечается уже в симфониях Бородина, а в ином плане — и в поздних симфониях Чайковского.

Говоря о театральности образного строя прокофьевских симфоний, нельзя не указать и на энергичную стремительность, кинематографичность сопоставления отдельных «симфонических сцен». И подобно тому, как в кино художественная сила отдельных кадров подчинена основному идейно-образному замыслу и многократно усиливается при непрерывном, последовательном их чередовании — в симфониях Прокофьева сопоставление и взаимосвязь отдельных многочисленных тем, жанрово-конкретных эпизодов и метких изобразительных деталей, штрихов подчинены чисто симфоническим закономерностям тематического развития и формы. При этом в области формы композитор подчас оказывается чуть ли не педантичным приверженцем традиционных принципов композиционного строения как всего цикла в целом, так и его отдельных частей (это явственно ощущается в Четвертой, Пятой и Седьмой симфониях).

В отличие от присущей симфониям Шостаковича необычайной концентрированности тематического материала, проявившейся и в элементах лейттематизма, и в многочисленных образных трансформациях основных тем, и в мелодических связях различных тематических образований, симфониям Прокофьева присуща большая щедрость и рассредоточенность музыкального материала. Отсюда многотемность каждой части, обилие эпизодически возникающих «периферийных» тематических образований. Ведь симфонизм Прокофьева менее всего «монологичен» (если применить терминологию И. Соллертинского),¹ ему присуще контрастное сопоставление различных — и не двух-трех, а многих — индивидуально-психологических портретов, сложных «полиперсоналистических» диалогов и массовых сцен.

Подчеркнем, что, несмотря на очевидное влияние театрально-кинематографической драматургии, каждая симфония Прокофьева в целом предполагает не единую, явно напрашивающуюся образно-смысловую расшифровку, а целый ряд близких по общему эмоциональному строю, но весьма различных по конкретным образным ассоциациям трактовок. Не случайно среди прокофьевских симфоний нет ни одной программной! Даже темы Третьей и Четвертой симфоний Прокофьева, заимствованные из его оперно-балетной музыки получили существенное образное перевоплощение и новое драматургически-концепционное значение. Четкая жанровая определенность, мелодическая лапидарность, изобразительная конкретность образных ассоциаций сочетаются в прокофьевских темах с внутренней контрастностью или конфликтностью (диалогичностью), напряженностью становления и развития, подлинно симфонической обобщенностью образного строя.

Симфониям Прокофьева присуща не калейдоскопическая пестрота лишенных глубокой взаимосвязи иллюстративных зарисовок, а эпическая цельность крупных «симфонических сцен», объединенных значительным, подчас сложным идейно-тематическим замыслом, четким противопоставлением и драматургически напряженным развитием основных образных сфер произведения.

¹ И. Соллертинский. «Музыкально-исторические этюды», стр. 305.

Внешняя расчлененность на контрастно сопоставленные эпизоды сочетается с глубокой внутренней взаимосвязью всех тем, образующих сложно организованные тематические комплексы. Напряженное преобразование, развитие и обновление многих неразрывно сопряженных, свободно сменяющих друг друга тем обуславливает сквозную непрерывность драматургии симфонического цикла. Таков политематический симфонизм Прокофьева, симфонизм сопряженных и обостренных сопоставлений.

Каждая новая эпоха в истории музыки знаменуется новыми поисками синтетических жанров, новыми формами взаимосвязи различных видов искусства.

Таковы оперная реформа Глюка в XVIII веке; программный симфонизм Берлиоза, Листа, народная музыкальная драма Мусоргского, синтетический музыкальный театр Вагнера в XIX веке; песенный симфонизм Малера, неосуществленная Мистерия Скрябина, музыкальная живопись импрессионистов в начале XX века. Таковы в современной музыке монументально-эпические вокально-сценические и программно-симфонические «действия», симфонии-балеты, ораториальные оперы, хоровые симфонии и вокальные поэмы зарубежных композиторов — Стравинского («Свадебка», «Эдип», «Персефона», «Симфония псалмов», кантаты и балеты), Орфа («Кармина бурана» и др.), Бартока («Чудесный мандарин»), Онеггера (оратория-мистерия «Жанна д'Арк на костре»), а также советских композиторов — Прокофьева (монументальная опера-эпопея «Война и мир», многочисленные программные сочинения), Шостаковича (программные симфонии — Седьмая, Одинадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая — с хором), Свиридова (поэма «Памяти Есенина», «Патетическая оратория»).

Своеобразие симфоний Прокофьева заключается в обогащении наиболее монументального жанра инструментальной музыки плодотворным воздействием программных, вокальных и театральных жанров,¹ приводя-

¹ В этом плане инструментальное творчество Прокофьева имеет немало общего с непрограммными произведениями великого венгерского композитора-новатора Б. Бартока. Обоих мастеров роднит также и глубоко индивидуальное преломление национального фольклора.

щим к внутреннему расширению образной и драматургической сферы, и композиционных закономерностей непрограммного инструментального цикла, строение отдельных частей которого подобно картинам или актам современной оперы или балета (быть может, кинооперы, кинобалета!). Очевидно отличие такого обогащения непрограммных жанров от поисков синтетических жанров в творчестве Стравинского, Орфа, а в советской музыке — Свиридова (оратории), Шостаковича (программные симфонии), самого Прокофьева (программные и вокально-симфонические сочинения).

Прокофьев, Шостакович и многие другие советские композиторы своими инструментальными сочинениями вновь и вновь утверждают неиссякаемую жизнеспособность, неисчерпаемые возможности новаторского драматургического обновления и развития непрограммных жанров инструментальной музыки, в том числе и непрограммной эпической и эпико-романтической симфонии.

Дальнейшее развитие жанров современной эпической и романтической симфонии в «послепрокофьевской» советской музыке предполагает дальнейшее обновление образного строя, драматургии, музыкального языка, оркестровой фактуры и композиционного строения симфонического цикла — в связи с новым идейно-художественным содержанием, рожденным нашей стремительно развивающейся действительностью.

Альшванг А. Третья симфония Прокофьева.— Избранные статьи. «Советский композитор», М., 1959.

Асафьев Б. (И. Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Музгиз, Л., 1963; Сергей Прокофьев. Очерк. «Тритон», Л., 1927; Пути в будущее.— Сб. «Мелос», кн. 2, Спб., 1918; Про композиторов-современников.— «Жизнь искусства», 15 января 1919 г.; Третий концерт Сергея Прокофьева.— Избранные труды, изд. АН СССР, т. V., М., 1957; Классическая симфония С. Прокофьева.— Программы Ленинградской филармонии 16 октября 1926 г. и 19 февраля 1927 г.; «Через прошлое к будущему».— Сб. «Советская музыка», вып. 1. Музгиз, М., 1943; Симфония (Очерки советского музыкального творчества). Музгиз, М.—Л., 1947; Сергей Прокофьев.— «Советская музыка», 1958, № 3.

Берков В. Виолончельный концерт С. Прокофьева.— «Советское искусство» 26 ноября 1938 г.; О гармонии С. Прокофьева.— «Советская музыка», 1958, № 8.

Блок В. Несколько замечаний о политональной гармонии.— «Советская музыка», 1958, № 4; Концерты для виолончели с оркестром Прокофьева. Музгиз, М., 1959; Об эволюции творческого стиля и о некоторых особенностях творческого метода С. Прокофьева.— Сб. «Музыка и современность». Музгиз, М., 1962.

Боганова Т. О русских традициях в творчестве Прокофьева. «Советская музыка», 1959, № 8; О ладовых основах и о вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева.— «Труды кафедры теории музыки МГК», вып. 1, 1960 г.; Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. «Советский композитор», М., 1961.

Богданов-Березовский В. Обзор музыкальной жизни.— «Музыка и революция», 1928, № 11; На открытии симфонического сезона.— «Ленинградская правда» 17 октября 1947 г.

В. А. С. Прокофьев. «Классическая симфония».— «Современная музыка», 1927, № 19.

Вайнкоп Ю. С. С. Прокофьев. Шестая симфония (аннотация к концертам Ленинградской государственной филармонии).

Ванслов В. К вопросу о политональности.— «Советская музыка», 1958, № 4.

Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. Музгиз, М., 1960.

Геннина Л. Заметки о музыкальном образе.— «Советская музыка», 1958, № 7.

Гинзбург С. Новая музыка в Ленинграде.— Сб. «Современная музыка». М., 1927, № 15—16; Шестая симфония С. Прокофьева. На открытии сезона в филармонии.— «Вечерний Ленинград» 13 октября 1947 г.

Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Музгиз, М., 1956.

Данилевич Л. О симфонической драматургии.— «Советская музыка», 1952, № 12; Об экспрессионизме подлинном и мнимом.— «Советская музыка», 1960, № 9.

Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева (рукопись, кафедра теории музыки МГК).

Д[ержановский] В. Увертюра ор. 42 С. Прокофьева.— «Современная музыка», 1927, № 19.

Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича.— «Советская музыка», 1947, № 4.

Друскин М. Фортепианное творчество Сергея Прокофьева.— «Советское искусство» 12 октября 1932 г.; Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.— «Советская музыка», 1940, № 3; Пятая симфония Прокофьева («Дневник искусств»).— «Ленинградская правда» 30 апреля 1945 г.

Евгеньев И. Новые симфонии в исполнении Мравинского.— «Советское искусство» 1 января 1948 г.

Жиляев Н. Характерные черты творчества Прокофьева.— История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1. Музсектор Госиздата, М., 1924.

Житомирский Д. Решения мнимые и истинные.— «Советская музыка», 1963, № 2.

Запорожец Н. Тональная структура музыки Прокофьева (кандидатская диссертация, рукопись, МГК); Некоторые композиционные особенности творчества Прокофьева.— Сб. «Вопросы музыкознания», вып. III. Музгиз, М., 1960; Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева.— Сб. «Черты стиля С. Прокофьева». «Советский композитор», М., 1962.

Кабалевский Д. Новая симфония С. Прокофьева.— Сб. «Советская симфоническая музыка». Музгиз, М., 1955.

Караев Кара. Мысли о Прокофьеве.— «Советская музыка», 1961, № 4.

Каратыгин В. Прокофьев.— В. Каратыгин — жизнь, деятельность, статьи и материалы. «Academia», Л., 1927.

Келдыш Ю. Пути современного новаторства (статья вторая).— «Советская музыка». 1958, № 12; Последняя опера С. Прокофьева.— «Советская музыка», 1960, № 1.

Кон Ю. Продолжим дискуссию.— «Советская музыка», 1962, № 1.

Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Л., 1958.

Левашов Ю. Музыка балета «Золушка» С. Прокофьева.— Сб. «Вопросы современной музыки». Музгиз, Л., 1963.

Мазель Л. Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы (докторская диссертация, рукопись, МГК); О мелодии. Музгиз, М., 1952; О расширении понятия одноименной тональности.— «Советская музыка», 1957, № 2.

Мартынов И. Лауреат Ленинской премии Сергей Прокофьев. Краткий очерк жизни и творчества. «Знание», М., 1958.

Михеева Л. С. С. Прокофьев. Симфония-концерт для виолончели с оркестром (аннотация к концертам Ленинградской государственной филармонии).

Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания, т. II. «Советский композитор», М., 1960.

Нестьев И. С. С. Прокофьев. Музгиз, М., 1957; С. Прокофьев (Материалы к творческой биографии).— «Советская музыка», 1941, № 4; О стиле С. Прокофьева.— «Советская музыка», 1946, № 4; Шестая симфония С. Прокофьева.— «Советское искусство» 18 октября 1947 г.; Путь Сергея Прокофьева.— Сб. «Советская симфоническая музыка». Музгиз, М., 1955; Малер — Прокофьев (Из концертных залов).— «Советская музыка», 1961, № 3.

Орджоникидзе Г. «Мимолетности» С. Прокофьева. — Сб «Черты стиля С. Прокофьева». «Советский композитор» М., 1962.

Орелович А. О фортепианной музыке раннего периода творчества С. Прокофьева.— Сб. «Черты стиля С. Прокофьева». «Советский композитор», М., 1962.

Орлов Г. Упадок или обновление? — «Советская музыка», 1963, № 4.

Попов Ин. Новаторство формальное и подлинное. — «Советская культура» 13 июня 1961 г.

Прокофьев С. Мысли о близком будущем.— «Советское искусство» 1 января 1948 г.; Письмо собранию композиторов и музыковедов г. Москвы.— «Советская музыка», 1948, № 1; О Пятой симфонии.— «Советская музыка», 1963, № 3.

«С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», изд. 2, дополненное. Составление, редакция, примечания и вступительная статья С. Шлифштейна. Музгиз, М., 1961.

«С. Прокофьев (1953—1963). Материалы и документы». Составление и редакция И. Нестьева и Г. Эдельмана. «Советский композитор», М., 1962.

Протопопов В. Контрастно-составные формы.— «Советская музыка», 1962, № 9; Завет Бетховена.— «Советская музыка», 1963, № 7; Вторжение вариаций в сонатную форму.— «Советская музыка», 1959, № 11.

Рождественский Г. О Прокофьеве.— «Советская музыка», 1961, № 4; Пушкин и Прокофьев.— «Советская культура», 18 февраля 1961 г.

Розеншильд К. К спорам о современной гармонии.— «Советская музыка», 1958, № 4.

Рыжкин И. Взаимоотношения образов в музыкальном произведении и классификация так называемых музыкальных форм.— Сб. «Вопросы музыкознания», вып. II. Музгиз, М., 1955; Мысли о симфонизме.— «Советская музыка», 1963, № 8.

Сабинина М. «Семен Котко» и некоторые проблемы прокофьевской драматургии.— «Советская музыка», 1960, № 7; «Война и мир» С. Прокофьева и его творчество последних лет.— Сб. «Советская музыка», вып. I. «Советский композитор», М., 1956; Сергей Прокофьев. Музгиз, М., 1958; Сергей Прокофьев. «Советский композитор», М., 1960.

Скорик М. Прокофьев и Шёнберг.— «Советская музыка», 1962, № 1.

Скребков С. К проблеме музыкального образа в советском симфонизме.— «Советская музыка», 1956, № 4; О современной гармонии.— «Советская музыка», 1957, № 6.

Слонимский С. Черты симфонизма С. Прокофьева.— Сб. «Музыка и современность». Музгиз, М., 1962; О тематизме первых частей симфоний С. Прокофьева.— Сб. «Черты стиля С. Прокофьева». «Советский композитор», М., 1962.

Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии.— И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Музгиз, Л., 1956.

Сохоp А. С. С. Прокофьев. Пятая симфония (аннотация к концертам Ленинградской государственной филармонии); О современности в музыке наших дней.— Сб. «Музыка и современность». Музгиз, М., 1962; Спор продолжается.— «Советская музыка», 1963, № 3.

Тараканов М. Проблема конфликта в симфонической музыке.— «Советская музыка» 1954, № 10; Неотложные проблемы.— «Советская музыка», 1961, № 10.

Тюлин Ю. Учение о гармонии, т. I. Музгиз, Л., 1937; Кристаллизация тематизма как признак реалистического мышления (рукопись); Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников.— «Советская музыка», 1935, № 3; Стрoение музыкальной речи. Музгиз, Л., 1962.

Фрид Р. Черты эпического симфонизма. Заметки о первой части Пятой симфонии С. Прокофьева.— «Советская музыка», 1961, № 8.

Холопов Ю. Наблюдения над современной гармонией.— «Советская музыка», 1961, № 11; О современных чертах гармонии С. Прокофьева. Сб. «Черты стиля С. Прокофьева». «Советский композитор», М., 1962.

Цуккерман В. Несколько мыслей о советской опере.— «Советская музыка», 1940, № 12.

Шлифштейн С. С. С. Прокофьев. Заметки о творчестве в годы Великой Отечественной войны.— Сб. «Советская музыка», вып. V. Музгиз, М.—Л., 1945; Нужно верить в весну и радость. О Седьмой симфонии С. Прокофьева (Беседы о музыке).— «Музы-

ная жизнь», 1960, № 19; С. Прокофьев и его опера «Повесть
стоящем человеке». — «Советская музыка», 1961, № 1.

Шнитке А. Г. Седьмая симфония С. С. Прокофьева. — Очерки
теоретическому музыковедению. Музгиз, Л., 1959; Сергей Про-
ковьев. Пятая симфония. — Сб «55 советских симфоний». «Совет-
ский композитор», Л., 1961; Сергей Прокофьев. Седьмая симфония.
же; Заметки о драматургии первой картины и музыкальном
атизме оперы С. Прокофьева «Война и мир». — Сб. «Черты стиля
Прокофьева». «Советский композитор», М., 1962.

Шнитке Ал. Развивать науку о гармонии. — «Советская му-
зыка», 1961, № 10.

Шостакович Д. Творческая удача. Первое исполнение Седь-
симфонии С. Прокофьева. — «Советское искусство» 12 ноября
1961 г.; Симфония света и радости жизни. — «Советская музыка»,
1961, № 6; С. С. Прокофьев. К 70-летию со дня рождения. — «Со-
ветская музыка», 1961, № 4.

Элик М. Что волнует сегодня. — «Советская музыка», 1963,
1.

Юсфин А. Давайте разберемся. — «Советская музыка», 1961,
2.

Ярустовский Б. О музыкальном образе. — Сб. «Советская
музыка». Музгиз, М., 1954; Опера и современность. Заметки о стиле
некоторых советских опер. — «Советская музыка», 1958, №№ 3—4;
Динамизм? Да! Но какой? — «Советская музыка», 1959,
№ 10—11; Прокофьев и театр. Заметки о драматургии. — «Совет-
ская музыка», 1961, № 4.

«O tworczości Sergiusza Prokofiewa. Studia i materialy». «Polskie
Towarzystwo Muzyczne», 1962.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|--|
| От автора | |
| Введение. <i>Краткий обзор литературы</i> | |
| Глава первая. Эпический симфонизм Прокофьева | |
| Глава вторая. О драматургии и тематизме симфоний. <i>Аналитические очерки</i> | |
| Глава третья. О музыкальном языке и фактуре тематизма Некоторые жанровые разновидности мелодики и ритмики Сложноладовая основа мелодики и гармонии | |
| Темы и контртемы, инструментальная гетерофония, оркест- ровые планы, тембровые детали-обобщения | |
| Глава четвертая. Структура тематизма первых частей и некоторые принципы тематического развития в сонатной форме | |
| Структура тематизма первых частей | |
| Некоторые принципы тематического развития в сонатной форме | |
| Заключение | |
| Список литературы | |

Слонимский Сергей Михайлович

СИМФОНИИ ПРОКОФЬЕВА

Опыт исследования

Т. пл. 1964 г. № 996

Редактор А. Крюков. Художник С. Андриевич

Худож. редактор Л. Рожков. Техн. редактор Ф. Сорина

Корректор Н. Яковлева

Сдано в набор 11/IX 1964 г. Подписано к печати
30/XI 1964 г. Печ. л. 7,25 (11,89). Уч.-изд. л. 11,97+
+1 вклейка. Тираж 2755. М-08451. Формат бумаги
84×108¹/₃₂. Бум. л. 3,625. Заказ № 1400. Цена 61 к.

Издательство «Музыка» Ленинградское отделение
Ленинград Д-11, Инженерная, 9

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР
по печати, Социалистическая, 14.