

МУСОРГСКИЙ КАК КОМПОЗИТОР XX ВЕКА

...его творческие находки неисчерпаемы и
идут далеко впереди своего времени.

Ю. Н. Тюлин

1. «Вперед, к новым берегам!»

Творчество Мусоргского задало музыкальной науке неудобную проблему: «технически неграмотный» великий композитор (Асафьев, 1927, 277—283). Одним из авторов этой легенды оказался горячо и искренне любивший Мусоргского Н. А. Римский-Корсаков, писавший, не без боли, о двух «направлениях» у Мусоргского — «реальном» («которое позднее принял Мусоргский») и «идеальном», как в романсе «Ночь» на слова Пушкина. Идеальную сторону своего таланта Мусоргский, по мнению Римского-Корсакова, «втоптал в грязь». Но и «идеальному стилю» Мусоргского «недоставало подходящей кристаллически прозрачной отделки и изящной формы: недоставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом объявила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения свое незнание в доблесть, а технику других в рутину и консерватизм. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему, наперекор предвзятым взглядам, как он был счастлив! Я был свидетелем этого не один раз» (Римский-Корсаков Н., 1982, 64).

Представитель же «идеального» направления, объективно противостоящего «Новой русской школе», П. И. Чайковский, отдавая должное великому музыкальному таланту Мусоргского, высказывался еще определеннее: «музыкальная грязь à la Мусоргский», о диссонансах — «безобразия à la Мусоргский», о «Борисе Годунове» — «Мусоргскую музыку я от всей души посылаю к черту; это самая пошлая и подлая пародия на музыку» (Чайковский, 1962, 486, 487; Чайковский, 1959, 372).

Нельзя представить себе, что такие великие музыканты, как Чайковский и Римский-Корсаков, ошибались в своих оценках технического мастерства композитора. Имеющееся у самих этих мастеров расхождение между устными высказываниями и исповедованием общих принципов эпохи, с одной стороны, и реальными творчески-

новаторскими установками в собственной композиции — с другой, тоже не объясняет тона их суждений о Мусоргском. Нельзя заподозрить их и в «сальеризме». Нет, Мусоргский явно представляется им «громадным талантом», к несчастью для искусства не овладевшим тем, без чего нет композитора-профессионала: гармонией и правильным, чистым голосоведением; полифоническим письмом, фугой, каноном; умением сплести развитую многоэлементную ткань; блестящей оркестровкой и элегантным письмом для инструментов; логичной и динамичной модуляцией; не владевшим главнейшими общемузыкальными формами — сонатной (с ее «немецкими подходами», как язвил Мусоргский), финальным рондо (также невысказанным без «подходов»), формой лирического откровения — сонатным *adagio* или *andante* (в виде трехчастных композиций с гибкими переходами, как в *Andante cantabile* 5-й симфонии Чайковского или в его же гениальном финале-ламенто 6-й симфонии), вообще формами струнного квартета, симфонии, камерной сонаты.

Римский-Корсаков верно констатировал различия в эстетических принципах творчества, говоря о двух «направлениях» Мусоргского (см. с. 65). Сформулируем, однако, это иначе. «Два направления» наводят на мысль о двух отделенных один от другого потоках, в то время как они сосуществуют в одном «потоке», причем взаимопроникают друг друга. Поэтому скорее речь идет об изменении самого эстетического предмета. Сжато и схематически говоря, романтическая эстетика музыки полагает неизменным прекрасное даже и в тех случаях, когда по какой-либо причине предметом творчества становится — конечно, мимоходом и лишь для контраста — «проза жизни». Вместе с Чайковским такая эстетика говорит: нельзя написать хорошую музыку, выражающую смысл слов «Мой дядя, самых честных правил, когда не в шутку занемог, он уважать себя заставил...», разве для драматургического противопоставления идеальному образу. Мусоргский здесь изменил пропорции эстетического предмета музыки: стремясь к музыкальной правде, он ввел в музыку — не как контраст, а в качестве основного содержания того или иного образа — реалии неприглядной действительности, вплоть до натуральной мужицкой грубости, беспросветной нужды, мольбы голодного нищего ребенка, колющие глаз (и «оскорбляющие слух») антиэстетичные реалии «безъязыкой» действительности, которой до Мусоргского было «нечем кричать и разговаривать». Тем самым Мусоргский произвел то расширение области доступной музыке образности, которое стало достаточно употребительным в XX веке. Прозаизмы Прокофьева — во многом продолжают Мусоргского. И в собственно музыкальной сфере — мысль воплотить жизненное явление в присущей ему, а не в традиционной условно-художественной форме также означала изменение эстетического предмета. Причем оно сказывается у Мусоргского не только в тех случаях, когда он озвучивает тексты, кажущиеся сторонникам «идеального направления» мучительно и безвкусно немusикальными, но и в интонационном строе музыки Мусоргского вообще, что бы он ни писал.

Мусоргский мог бы охарактеризовать эстетический предмет музыки словами великого художника в другом искусстве XIX века, Ф. М. Достоевского: «...Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу». Новая эстетика получает реализацию во всем объеме музыкальной техники.

«Техника — это техника чего? Классическая композиторская техника есть искусство создания музыкальной красоты, без которого пишущий музыку композитор — дилетант, самое большое — талантливый дилетант. Без практического овладения музыкальной техникой невозможен даже «теоретик-критик» (по выражению Чайковского). Технические «правила», например, гармонии обуславливают «гармоническую красоту» (Чайковский, 1957, 3), а технические правила композиции в целом — красоту музыки в целом. Если же композитор пренебрегает ими, тогда получаются «бессвязные гармонии», «безобразное голосоведение», «нелогичная модуляция», в общем «дерзкий самомнящий дилетантизм», как говорит Римский-Корсаков о многих местах в оставшихся после смерти Мусоргского рукописях его сочинений, называя в числе их «Хованщину», много романсов (и последние, и ранние), хоры (Римский-Корсаков Н., 1982, 184).

Есть еще один, молчаливый «свидетель обвинения» Мусоргского в техническом несовершенстве, даже «неграмотности», а следовательно, и художественной ущербности. Это — теория композиции своего времени. Музыкант эпохи Мусоргского в большой мере говорит согласно ее установкам, ибо последние составляют базу музыкально-эстетической ценности искусства звуков и являются конкретными критериями музыкально-художественного суждения, критики. Если бы мы даже вообще ничего не знали, например, о вышецитированных высказываниях Чайковского, то мы имели бы основания предположить столь резко отрицательное отношение к Мусоргскому ввиду принципиальных различий в характере композиторской техники и выражаемых ею эстетических принципов творчества. Разумеется, и Чайковский, и Римский-Корсаков отнюдь не одиноки в этих эстетических расхождениях с Мусоргским, просто мы их избрали здесь как высших авторитетов в вопросах искусства. А вот, например, высказывание рецензента газеты о «Борисе Годунове»: «...Какофония в пяти действиях и семи картинах», которая оскорбляет «слух и вкус...» (Биржевые ведомости, 1874, 29 янв.).

Но изменение эстетического предмета не есть замена его неэстетическим, как это казалось большинству музыкантов XIX века относительно эстетики Мусоргского. Эстетизация прозы-правды жизни означает опыт создания канонов новой красоты. Поэтому для него малоприемлемы интонационные идиомы музыки своего времени, которыми он все же пользовался, однако девальвируя в них утонченно «идеальный» момент, как раз и составляющий возвышенную цель большинства композиторов. Гениальные образцы новой красоты Мусоргского — изумительные образы простого народа в 1-й картине «Бориса Годунова» («Митюх, а Митюх!») или в сцене под Кромами с «натуральным» разбойничьим свистом на сцене,

гениальная народная фантастика полета русско-сказочной Бабы-Яги детский мир — без сюсюкания и сентиментальных штампов — в «Детской». Это именно Красота, прекрасное, но только в ином тоне, более суровом, «реальном», лишенном трепетной чувствительности «идеального направления».

Но вот прошло столетие, Мусоргский теперь — классик музыки в мировом масштабе. Его сочинения — образцы, шедевры, оказавшие влияние на творчество прославленных мастеров музыки — Дебюсси, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского. А как же насчет «технической безграмотности» автора «Бориса Годунова» и «Картинок»? Вот типичное мнение композитора, мастера музыкальной техники XX века: «...Круг идей, в котором развивались и крепились силы Мусоргского, был вполне чужд мнениям и привычкам официальной музыкальной среды того времени. Даже Н. А. Римский-Корсаков, считавшийся из-за принадлежности к „Могучей кучке“ ближе других стоящим к Мусоргскому, мало понял и не оценил по достоинству подлинных музыкальных открытий своего товарища, почитая эти открытия за род косноязычия — результат недостаточного музыкального воспитания и несовершенной композиторской техники, с его академической точкой зрения» (Стравинский, 1973, 492). Говоря эти слова, И. Ф. Стравинский оценивает Мусоргского как необыкновенно смелого новатора, принадлежащего к «прогрессивному» кругу искусства своего времени, по отношению к которому «даже Римский-Корсаков» оказывается консерватором. Новации Мусоргского опередили свое время и должны оцениваться с другой позиции, учитывающей движение искусства к «новым берегам» музыки XX века.

Да, Мусоргский действительно не владеет либо недостаточно владеет рядом приемов техники композиции его времени. Более того: этот недостаток ему вредит (например, в партитурах Мусоргскому иногда недостает захватывающего зал звучания оркестра), и поэтому в каких-то отношениях Римский-Корсаков прав, критикуя друга за недостатки и шероховатости техники. Но вот новый парадокс. Высокотехнический Римский-Корсаков «технически» поправил Мусоргского — и стало хуже!

Само собой разумеется, мы не собираемся хоть в чем-то бросить тень на огромные заслуги Римского-Корсакова в святом деле продвижения произведений Мусоргского на сцены оперных и концертных залов, тем более — тень на высшую музыкальность Римского-Корсакова-композитора. Но тем не менее, сравнивая ноту за нотой текст «Бориса Годунова» в редакциях Мусоргского и Римского-Корсакова, мы во многих случаях отмечаем: у Мусоргского — гениальная находка; в «технически выправленном» варианте Римского-Корсакова она заменена «правильным», музыкальным, но ординарным решением!¹

¹ Было бы слишком большим отвлечением проследить все эти случаи. Сошлемся на совершенно справедливые аналогичные указания в статье: Тюлин, 1975, 210—222. Яркий сторонник подлинного Мусоргского Стравинский критиковал редакцию Римского-Корсакова и даже назвал ее «Борис Глазунов».

Так на что же тогда падает тень? На понятие «техника». Если, как мы полагаем, техника есть искусство создания красоты, и если при исправлении «технического недостатка» получается хуже, это значит, что в оригинале Мусоргского не «технический недостаток», а техническое новшество, то есть иная в значительной мере новая техника. Сталкиваются не «техническая безграмотность» с «технической оснащенностью», а старая техника с новой. Как это знакомо по XX веку!

Речь идет не об оспаривании всех исправлений Римского-Корсакова, а о рассмотрении столкновения двух эстетик — традиционной, академизирующей, закрепленной в общепринятых правилах музыкальной композиции, и смелом рывке «вперед, к новым берегам», рискнувшем игнорировать то, что всем ясно и что открывалось и самому новатору — в «идеальном» направлении его творчества. Попутно не лишним будет и такой вопрос: а почему Мусоргский сам не почувствовал непреодолимой необходимости «доучиться», например, пописать фуги и гармонические задачи ради упражнения в этой технике? Набить себе руку в музыкальном чистописании (без параллельных октав и квинт с правильным ведением септимы)²? Ответ теперь кажется ясным: не из пресловутой «русской лени» или склонности «проконьячиться», а из ощущения чуждости своей новой музыки этой старой технике. Не подменять новое слово старым потому только, что оно ловчее выходит и «шикарнее» звучит, да и понятнее окружающим.

Получается, что Мусоргский опередил свое время и, фигурально выражаясь, кое в чем оказался... композитором XX века. Потому-то его и принимают как мастера музыканты нашего столетия. Некоторым таким предвосхищениям и посвящена настоящая статья.

2. Реально ли это?

Задача прежде всего в том, чтобы ощутить, подобно Мусоргскому (по-видимому, все же не осознававшему, а только интуитивно чувствовавшему), различие в чувственно-слуховом представлении двух эстетических позиций.

«Контроверсия двух эстетик» на уровне композиционно-техническом может быть пояснена конкретно. Вот оригинал Мусоргского (пример 1 А), вот его исправление Римским-Корсаковым (1 Б) и ряд аналогичных Мусоргскому явлений из музыки одного композитора XX века (примеры, 1 В, Г, Д, Е, Ж):

² Такие попытки Мусоргский в молодости, однако, предпринимал. См. письма Мусоргского Балакиреву от 8 июля 1858 г., 24 декабря 1860 г. (Мусоргский, 1971, 38, 51).

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. I

1 А Пимен *p*

и без-молв-но...

Б Пимен *p*

и без-молв-но...

И. Стравинский. «Петрушка»
Feroce stringendo $\text{♩} = 114$

В

И. Стравинский.
«Прибаутки»,
III, конец

Д

И. Стравинский.
Соната для двух ф.-п.,
ч. II, вар. 3, конец

Е

И. Стравинский. Пять легких пьес
для ф.-п. в 4 руки, ч. III, конец

Ж

Пример 1 А. Эстетическая позиция Мусоргского: в высшей степени свежая, яркая, необыкновенно-впечатляющая из-за своей неслыханности звуковая краска, как нельзя более «прямо выражающая слово» («безмолвно») и этим полностью художественно оправданная³.

Пример 1 Б. Эстетическая позиция Римского-Корсакова: не допускаемая теорией искусства «пустая» кварта дает варварское и неопределенное звучание, к тому же диссонанс кварты брошен. Лучше поставить другое созвучие — тоже дающее «пустотный» эффект спокойствия и безмолвия, но с правильным голосоведением (гармонически естественная линия баса и каданс на консонансе).

Примеры 1 В — Ж. Позиция композитора XX века: эстетически оправданы все аккорды; квартооктава — одно из ходовых созвучий, которое имеет множество образцовых назначений — свирепую резкость (пример 1 В), благодушно-простонародный оттенок («без психологии»; пример 1 Г; кварта в примере 1 Д). Свободно приме-

³ Ю. Н. Тюлин пишет: аккорд «как бы повисает в пространстве, не только подчеркивая... слова Пимена „спокойно и безмолвно“, но и отображая его состояние — погружение в далекое воспоминание» (Тюлин, 1975, 212—213).

няются с различным выразительным характером и другие созвучия с квартой — квартсекстаккорд (пример 1 Е), «кварта с побочным тоном» (пример 1 Ж) и т. д.

Естественно, с позиции эстетики XX века исправление Римского-Корсакова кажется неоправданным, ибо выразительный эффект оригинала Мусоргского гораздо свежее, ярче, больше впечатляет непосредственно. Иначе говоря, моделируемый здесь ход мысли Мусоргского реально совпадает с эстетической логикой XX века, с его правилами. В этом-то смысле Мусоргский и мыслит как композитор нашего столетия, опережает свою эпоху, с эстетическими канонами которой он (прямо скажем — несколько бесцеремонно) в подобных случаях порывает.

Аналогичные ряды сравнений можно было бы провести с каждым из последующих явлений, демонстрируемых в данной статье. Полагаем, что они будут понятны без такого детального изложения, как в этом разделе.

3. Мусоргский — мастер музыкальной формы

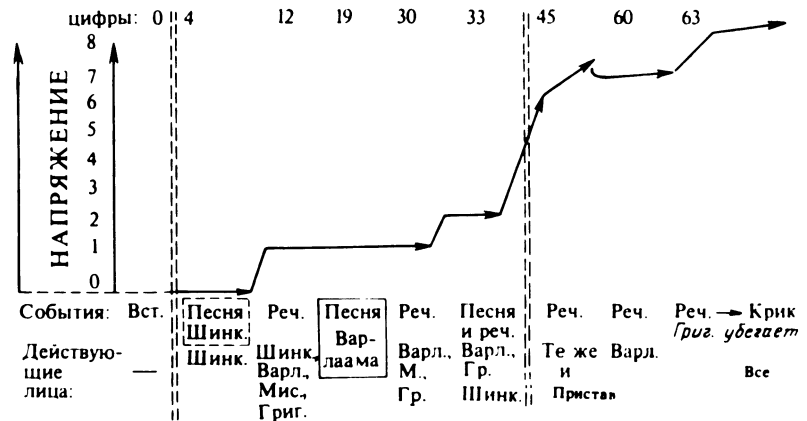
3.1. То, что Мусоргский — великий мастер оперной формы, как кажется, не требует доказательств. Анализ таких, например, фрагментов «Бориса Годунова», как сцена в корчме, сцена смерти Бориса, сцена под Кромами, Пролог, показывает высшую степень владения оперной драматургией.

Так, 2-я картина I действия, сцена в корчме, представляет собой блистательное решение оперной проблемы — взаимодействия сквозного драматического действия («музыкальной драмы») и мелодической кантилены закругленных музыкальных форм. Решение Мусоргского — сочетание ценных свойств того и другого, причем характер оперной формы не есть просто середина между «музыкальной драмой» Вагнера — Дебюсси и старой номерной оперой, но оптимальный исторический третий тип формы оперы. Анализ занял бы много места, ограничимся лишь показом принципа этого типа формы. Представим выстроенную Мусоргским градацию структур, строго подчиненную логике сценического действия, в порядке убывания качества автономной кантилены и нарастания драматического действия (цифры — по клавиру в редакции Ламма):

1. Песня Варлаама «Как во городе было во Казани», ц. 19—30, совершенно законченный в себе «номер», без всяких изменений исполняемый отдельно в концерте.
2. Песня Шинкарки о селезне, ц. 4—12, в куплетной форме, не завершенная в конце и прерываемая приходом монахов.
3. Песня Варлаама «Как едет ён», ц. 33—45 (на мелодию народной песни), куплетная форма как фон для диалога Григория с Хозяйкой.
4. Чтение указа Варлаамом, ц. 60—63, мелодизированный речитатив, образующий цельное, хотя и структурно неустойчивое построение.

5. а) Тема «старцев» (ц. 1—2), ц. 10, т. 1—8, ц. 12, т. 1—4, ц. 45, т. 2—5, кантиленные фразы, суммарно складывающиеся в куплетную песню;
 б) тема Григория (ц. 2, т. 5—15), ц. 13—14, т. 1, ц. 15, т. 1—2, ц. 30, т. 4—5, ц. 32, т. 1, ц. 46, т. 1—3, ц. 55, т. 1—2, мелкие кантиленные фразы, вплетаемые в речитативную ткань.
6. Речитатив различного типа и характера, много «прославляющих» структур; роль речитатива растет к концу сцены, кульминация этой «антикантилены» — в последних тактах (в иных исполнениях может переходить почти в выкрик «Держи, держи его!»; конец — просто крик «Держи вора!»).

Рассмотрев сцену с точки зрения взаимоотношения песенных и речитативных структур, мы услышим тонко дифференцированное и пластичное целое, воплощающее в музыке форму сценического действия. Это новый и перспективный источник богатых, драматургически мотивированных форм — превращение структуры перенесенного в театр непосредственно жизненного процесса в собственно музыкальную форму. Сцена в корчме как музыкальная форма и есть такого рода отливающаяся в звуки жизненная драма. Параметры подобной формы — степень и качество драматургического напряжения в целенаправленном чередовании кантиленных и речитативных структур⁴:



Художественное совершенство подобных форм поразительно. Понятно, что оперирование куплетной формой — не свидетельство «технической ограниченности» Мусоргского, а структурное выражение склада речи простонародных персонажей; у царя Бориса в той же опере нигде нет таких «песенок», не поет царь и народных песен — не подобает по сану!

⁴ Единицы измерения условны и не образуют равномерной шкалы.

Но в оперной форме «народной музыкальной драмы» (термин Мусоргского — теоретика формы) естественность частого применения куплетности оправдана содержанием произведений. Еще один образец блестящего композиторского мастерства Мусоргского — творца форм мы находим в маленькой 1-й сцене «Хованщины», имеющей вводно-фоновый характер и поэтому получающей относительно автономную музыкальную форму, а не непосредственно жизненную, как в сцене в корчме. Начальные вводные сцены в театральной пьесе, как и в кинофильме, телеспектакле, при всей их кажущейся незначительности имеют важную драматургическую задачу — включить зрителя в переживание действия. Так и в «Хованщине». «Стражник» Кузьма, лежа у столба, напевает сквозь дремоту, а два других рассказывают, как славно стрельцы вчера «потрудились»: думному дьяку «грудь раздвоили камением вострым», а немца «по членам разобрали». Издали, из Кремля, доносятся звуки вестовых стрелецких труб. В основу сцены Мусоргский кладет песню, куплеты которой составляют всю форму. Однако в ней нет ничего от элементарности повторений музыкального построения с разным текстом. Мусоргский не дает ни одного точного повторения, изобретая удивительные приемы развития, прежде всего — «пропадание» мелодии, замещаемой контрапунктом; впервые контрапункт появляется во втором куплете, ц. 14. Столь же удивительным образом контрапункт находится к мелодии в остром метрическом противоречии (расхождение в легких и тяжелых тактах) и структурном несовпадении — они «расходятся» на один такт:

М. Мусоргский. «Хованщина», д. I

2 [Moderato]

14 Кузька
(сквозь дремоту) [Песня]

Вы- ве- ду, вы- ве- ду...

[Контра-
пункт]

p

2-й Стрелец

крас-ну де-ви-цу... Во-на, дрых-нет.

tfp

То есть, схематически -

мелодия:		1̄	2̄	3̄	4̄
контрапункт:	1̇	2̇	3̇	4̇	

(Аналогичное расхождение двух слоев структуры у Мусоргского — в «Полководце», в тактах 3—11: два двуступенчатых текста занимают 5+4 такта, а не вполне совпадающие с ними два предложения — 4+5 тактов.)

А далее в качестве куплета дважды звучит только контрапункт! ц. 15, т. 1—5 и 6—11. С учетом замещения мелодии (а) контрапунктом (b) форма сцены в целом такова (tr. = стрелецкие трубы):

цифры	13	14	15	16	17
тематизм:	(tr.) a a'	a речит. b	b	b	(tr.) a a' (tr.)
такты:	2 4+4	5 4	5	6	2 4 +4 3
гармония:	A A	A → E	E	D	A A A
куплеты:	I	II	III	IV	V

К тому же в крайних куплетах, I и V, не одинарное, а парное изложение мелодии, причем два построения соотносятся как два предложения периода. Таким образом, считая в одинаковых величинах, всего получается семь куплетов. В срединных разделах мелодия сходит на нет, сохраняя, однако, структурное значение куплетной расчлененности. Постоянный в A-dur органнй пункт на терции (⊙→) несет в себе оттенок тоники *cis*, для которой заключи-

тельный Gis-dur в конце вступления «Рассвет на Москве-реке» есть простая доминанта, а аккорд т. 4—6 примера 2 — перенесение аккорда из вступления, ц. 5—6 — с ударами колокола заутрени на том же звуке *cis*. Тривжды звучащие стрелецкие трубы появляются на одной высоте A-dur (впоследствии такая одновысотность мотива-сигнала встретится у Дебюсси в I части «Ноктюрнов», в прелюдии «Менестрели»; у Пуленка в опере «Голос человеческий»), причем с арифметической прогрессией при возникновении высоты e^2 : ц. 13=1, ц. 16=2, ц. 17=3.

В XVIII веке венские классики создали эпохальную концепцию виртуозного использования возможностей песенной формы с ее экспозицией — серединой — репризой. Мусоргский прибавил к этому оригинальное, совершенно нетрадиционное и художественно богатое применение, казалось бы, элементарной формы — куплетной. В этом избегании традиционно «обязательных» для выражения мысли структур угадывается родство новаторства Мусоргского с некоторыми тенденциями музыкального мышления XX века.

3.2. А как обстоит дело с обычными «автономными» инструментальными формами и их традициями?

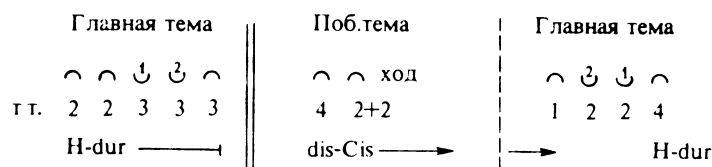
У Мусоргского нет ни одного сонатного цикла, но есть один сюитный — «Картинки с выставки». Один — зато шедевр, где нет ни единой слабой пьесы. В цикле только миниатюры; нет ни сонатной формы, ни связанных с сонатностью высших форм рондо. Но оригинальность мелких форм и истинное мастерство их выполнения вне сомнения. И опять-таки в некоторых пьесах проступают такие черты индивидуальности и типовой формы, которые ассоциируются с идеями XX века, а не XIX века.

№ 2. Старый замок. Обращаясь мысленно ко временам замков, рыцарей и трубадуров, Мусоргский придал обычной простой трехчастной форме черты структуры, свойственные некоторым старинным жанрам. Прежде всего это эпифора, единоконечье. Так, в знаменитой «Палестинской песне» Вальтера фон дер Фогельвайде (начало XIII века) все три части формы бар (обе столлы и припев) заканчиваются одной и той же мелодической формулой; этот же композиционный прием свойствен, например, мелодиям старинного жанра секвенции. Применение эпифоры в новой инструментальной музыке — явление исключительное, а в пособии по композиции как специальную рекомендацию к применению в качестве актуального метода композиции мы найдем подобные приемы разве что у... Оливье Мессиана (в его книге «Техника моего музыкального языка»). Причудливым образом Мусоргский совмещает эпифору с сохранением обычных функций частей, что, казалось бы, невозможно: устойчивая концовка переносится у него и в оба раздела неустойчивой части, середины. (Впрочем, в функции архаически-народного закланья эпифора есть и в «Гаданье Марфы» из «Хованщины».)

№ 3. Тюльери. В следующем номере — игровой, скерцозно-каприччиозной пьесе, как будто можно было бы ограничиться простым чередованием двух «песен», то есть выстроить сложную трехчастную форму с трио (как в «Балете невылупившихся птенцов»). Но Мусоргский в рамках миниатюры делает очень тонкий по мастерству формы переход от второй темы, конец которой превращается в ходообразное построение, к началу репризы главной темы, получившему благодаря перегармонизации разработочное изложение. Все это обнаруживает искусную, виртуозную шлифовку музыкальной формы⁵.

Изыщество формы состоит также в гармонических деталях: внутри главной темы вводящей гармонией является двойная доми-

⁵ Схема формы «Тюльерийского сада» (∩ = предложение, ∪ = раздел середины):



нанта (!), обычно никогда не ставящаяся перед тоникой, разве — у Прокофьева (например, перед побочной партией в I части «Классической симфонии», 7-й симфонии). Также — в очаровательной тональной двойственности побочной темы, начинающейся как будто в *dis-moll*, словно вынута из мелодической линии главной, а в целом оказывающемся в *Cis-dur* с диссонантной тоникой (то есть опять-таки в двойной доминанте — самой нетипичной тональности для подобной части формы).

№ 6. Два еврея, богатый и бедный. Опять уникальный замысел, более не встречающийся в музыке до XX века: в репризе — оба персонажа вместе, в совместном звучании, и притом каждая в своей тональности: *b-moll + des-moll*. Позже так будут соединены в настоящей политональности два персонажа «Петрушки» Стравинского — Арап и Балерина в 3-й картине (соответственно *gis-moll + H-dur*), а Прокофьев подаст совет своему коллеге Кабалевскому, как органически завершить двойные вариации его 2-го струнного квартета — соединить разнотональные темы, чтобы каждая осталась в своей тональности (что тот и сделал).

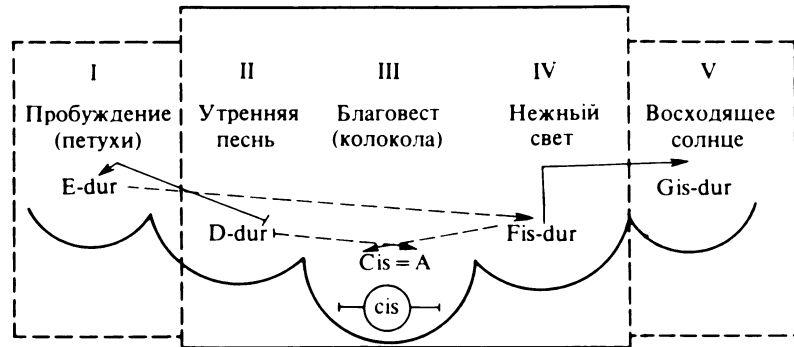
№ 9. Избушка на курьих ножках¹⁰. В духе крайне смелого использования особенностей позднеромантической гармонии композитор последовательно выполняет программный замысел главной темы (приготовление — взлет — езда по небу — спуск — торможение) в новой и н е р с и о н н о й форме. Как функциональная инверсия есть перерождение и обращение функционального тяготения (движение к неустой, к диссонансу), так и форма становится «обратно-функциональной»: крайние части, выражающие процесс, движение, изменение, становятся неустойчивыми, а средняя — устойчивой; здесь — «мотив езды по небу», такты 33—39. Целостная форма исходит из новой интонации. Среди сложных трехчастных форм аналогичны написанные в XX веке «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова и прелюдия Дебюсси «Затонувший собор» (где кода — отражение средней части).

№ 1. Инверсионная форма свойственна и главной теме первой из пьес «Картинок с выставки», «Гном», см. до трио *Poco meno mosso*, *pesante*: в крайних частях нет тонической устойчивости, зато устойчива середина (!); таким образом средства экспозиции и развития поменялись местами. Естественно, инверсионность формы главной темы сказывается на общей репризе, после трио. Она начинается с середины (материал экспозиции темы пошел на «прорывы» ее посреди трио; см.), а вместо прежней неустойчивой репризы Мусоргский дал «разлетающуюся» устойчивую концовку. Без очевидного влияния Мусоргского (хотя и в той же тональности *es-moll*), аналогичное избегание тоники в главной теме сделал Арам Хачатурян в своей «Токкате» для фортепиано.

Подлинным шедевром формы Мусоргского следует признать вступление к «Хованщине» — «Рассвет на Москве-реке». При поверхностном знакомстве пьеса кажется какой-то бесконечной

¹⁰ Трактовку формы этой пьесы см. в статье: Холопова, 1979, 18—19.

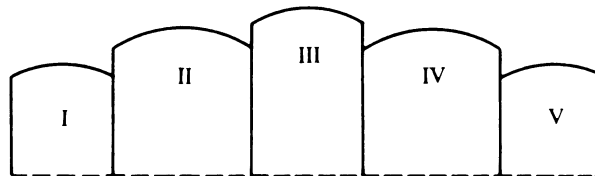
песней. Тип воплощаемого содержания здесь — процесс, где начало и конец его не сходны друг с другом, что естественно в условиях оперы; иногда это встречается и в старой музыке. Новаторство замысла выполнено Мусоргским в столь же уникальной, индивидуализированной форме — инструментальная песня из пяти куплетов со сквозным вариационным развитием содержания в связи с программностью, то есть с перенесением в музыку формы непосредственно жизненного явления:



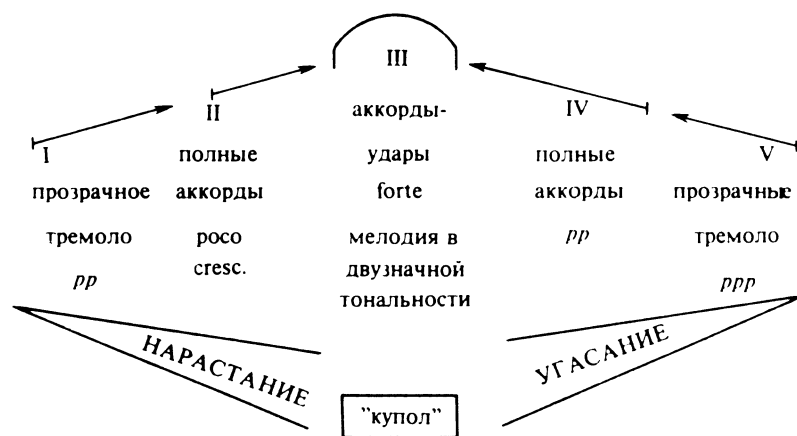
Процессуальность выражена непрерывным вариантным обновлением мелодии куплетов (отсюда ощущение бесконечности песни), также неповторяемостью тональностей мажорного лада, где крайние

пары образуют целотонную «лестницу» $E - D - Fis - Gis$,

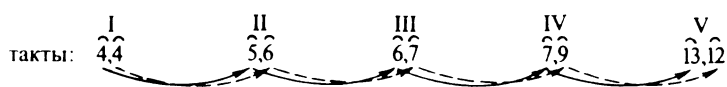
усиливающую общую мажорность, а центральный 3-й куплет — возвышающийся над ними «купол» в диссонантной двузначной тональности с уравненными двумя основными тонами A (=доминанта для предшествующего $D-dur$) и Cis (=доминанта для последующего $Fis-dur$). Таким образом индивидуализированная арочная форма «Рассвета» — пятиглавая разнотональная композиция на основе куплетной песни:



Высший «купол» формы отмечен силой звучности и «экзотическим» тембром — звоном колоколов.



Форма куплета — везде период из двух предложений, размеры которых все время ширятся. Если взять только собственно мелодию песни, получается:



В асимметрии пропорций есть, как видно из схемы, простой и ясный принцип прогрессии, где все части подчинены единой линии роста. Асимметрия «куполов» пьесы Мусоргского напоминает кажущуюся асимметрию формы собора Василия Блаженного на столичной Красной площади, представляемой в этой пьесе. Красота и свежесть музыкальной формы способствуют эстетическому богатству произведения. Подобных композиций музыка XIX века не знает.

Маленький шедевр представляет и не достигающее до самостоятельной пьесы вступление к «Борису». Идея его также взята из содержания оперы. Если вступление к «Хованщине», подобно вагнеровскому «Лоэнгрину», символизирует идею всей оперы, то вступление к «Борису Годунову» главным образом относится к 1-й картине Пролога. Если форма (куплетная) в «Рассвете» нетипична для оперных вступлений, то здесь — фугато, казалось бы, одна из самых типовых. Но трактовка ее опять-таки индивидуальна, находится в заметном противоречии с традицией барочного фугато: 1) классическая полифоническая тема находит развитие в имитирующем голосе, а здесь тема, т. 1—5, вполне замкнута и, в данном смысле, развита; она подобна куплету песни (как в триоканоне из I действия «Ивана Сусанина» Глинки); 2) поэтому естественно и имитирование ее не ответом в доминанте, а повторением в приму, т. 6—10; 3) казалось бы, нормативные вступления темы далее в доминанте, в тонике сопровождаются и нетематическими вступлениями голосов, как облигатных, так и дублирующих; 4) после четырехголосного фугато дополнительное вступление использует уникальный прием преобразования темы — не стандарт-

ное увеличение или обращение, а элизионную форму темы, то есть проведение с пропусками, «выпадениями» отдельных звуков, как если бы «тема-персонаж» то выныривает из толпы, то скрывается в ней и перестает быть видимой. Программно-изобразительное содержание пьесы, воплощение образа народной толпы, подсказывает композитору столь необычные композиционные средства. Сравним гипотетическую форму дополнительного проведения (пример 3 А) и реальное его звучание (3 Б):

М. Мусоргский. «Борис Годунов», пролог

элизионное проведение

«окошки»

Элизионная форма темы опять-таки, с одной стороны, совпадает с некоторыми приемами тематического развития у Стравинского, а с другой — родственна приемам элизионного канона времен Жоскена (например, в его мессе «Allez regrets», о чем Мусоргский едва ли что-нибудь знал); неожиданные переключки с музыкой отдаленных эпох — свойство эпохи XX века, а не XIX. К оригинальному и смелому исполнению формы вступления относятся и многие ее детали: новомодальная структура, внешне сходная с доклассической, а по существу — послемажорноминорная; свободная кварта, т. е. необычайный заключительный каданс со свободной квартооктавой (*gis — cis — gis*), переходящей в квинтооктаву *fis — cis — fis*, причем то и другое имеет источником не традиционные соединения аккордов, а сгущение мелодических интонаций (см. такты 2, 4, 5, 15, 17, 20, 22, 24—25). Буквально «оправдание через мелодическое», один из принципов гармонии XX века, притом у Мусоргского на основе русской народной интонации $\hat{5} - \hat{4} - \hat{1}$ (знак \wedge над арабской цифрой указывает отдельный звук как ступень лада).

4. У берегов новой гармонии XX века.

Основы новой гармонии нашего столетия закладывались новаторами позднеромантической эпохи⁷, в числе их виднейшее место

⁷ Наименование музыкально-исторической эпохи конца XIX — начала XX века как позднеромантической иногда вызывает возражения, так как не охватывает всех музыкальных стилей этого времени; впрочем, никакого другого обозначения не предлагается. В данном случае это существенно, ибо стиль Мусоргского, вероятно, наиболее далек от романтизма. Но представляется возможным термин «позднеромантический стиль» для обозначения эпохи, поскольку позднеромантический стиль в музы-

принадлежит Мусоргскому. Ограничимся беглым перечислением некоторых фактов.

4.1. А к к о р д и к а. С о з в у ч и я. Мусоргский применяет нетерцовые аккорды (пример 4 А), неразрешаемые диссонансы (терцовые, пример 4 Б), неразрешаемые скрытые диссонансы (пример 4 В), обертоновый или натуральный аккорд (пример 4 Г), двузвучия в роли аккордов (как у позднего Шостаковича), полиаккорды, вертикализацию мелодических секунд («Детская», № 1, т. 36—38—39), «тонику на сексте» в басу, как в прерванном обороте V⁷—VI (пример 4 Д; ср.: Г. Свиридов, «Весенняя кантата», III ч., «Колокола и рожки»):

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. I

М. Мусоргский. «Детская», № 6

М. Мусоргский. «Без солнца», № 2

ке рубежа XIX—XX веков в общем смысле несомненно является доминирующим. Сходная ситуация — в музыке эпохи генералбаса, XVII — первой половины XVIII века: общее наименование «барокко» характеризует не все стили (классицизм, например, и другие), но стало обобщенным — «кодовым» — названием всего полуторастолетнего исторического периода.

¹⁰ Объяснение знаков гармонической нотации: S = субдоминанта без примы; °T⁶ = минорная T с малой секстой; N = неаполитанская гармония; J = тритонанта; V = «атакта», т. е. прилегающая на полутон сверху; M = медианта (большая терция сверху), IV = субмедианта (большая терция снизу).

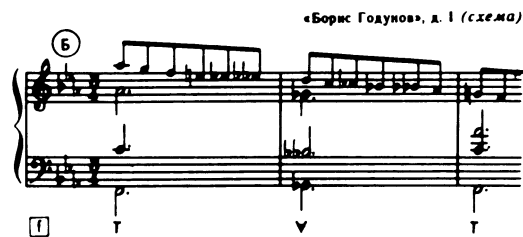
Г М. Мусоргский. Картинки с выставки, № 2

Д М. Мусоргский. «Юные годы», № 11

По-новому применяемые и новые созвучия прокладывают новые пути мелодического движения. В главной теме «Ночи на Лысой горе» полигармонически трактуемый квинтаккорд $d \cdot a \cdot e^1$ позволяет трактовать тон e^1 как опорный звук в d -moll. Свежая аккордика Мусоргского служит ему средством яркой образной характерности. Упомянутый квинтаккорд — сочная краска народно-инструментального звучания. Долбящаяся квартооктава (удвоенная в октаву кварта) в начале вокальной пьесы «Семинарист» — острое изображение сухой зубрежки.

4.2. Развитие тональности. Функциональная система. Мусоргский расширяет тональность и за рамки мажор-минора. Нередки у него гармонии хроматической системы (пример 5 А), которые подчас приводят к предвосхищению явлений музыки XX века. Например, низкие звукоступени $n^{\hat{2}}$ и $n^{\hat{4}}$ при минорной тонике (пример 5 Б) обусловлены тем же гармоническим оборотом, что и в начале арии Катерины fis -moll из оперы Шостаковича «Катерина Измайлова»; в конце песни «Не божьим громом» оборот с однотерцовым аккордом $[M] \rightarrow D \ T$ тот же, что в финале виолончельной сонаты Шостаковича, в той же тональности d -moll (гармонии $Des - A - d$); пассажи из трезвучных гармоний хроматических ступеней, как у Прокофьева, — «Балет невылупившихся птенцов», т. 5—8, 3—20; смыкаются диэзный и бемольный края лада («Хованщина», пляска персидок, т. 19—17 до конца):

М. Мусоргский.
«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха»



Широкое развитие получили у Мусоргского новые неклассические состояния тональности — рыхлая тональность (монолог Бориса «Достиг я высшей власти», первая редакция, с. 18—19), двузначная (упомянутый 3-й куплет вступления к «Хованщине»), диссонантная тональность (вокальная пьеса «Над рекой»; там же двузначность *Cis-fis*), атоникальность («Детская песенка») — тонический аккорд *A-dur* не взят в песне ни разу; то же — в пьесе «Гном» из «Картинок с выставки», в т. 1—18), переменная тональность («Надгробное письмо» на слова композитора: «злая смерть» = *es-moll*, «образ светлый» = *D-dur*), колеблющаяся тональность (1-й монолог Бориса, с. 18, т. 1—4). У Мусоргского можно найти и типичное для XX века перемешивание этих неклассических качеств тональности. В 1-й теме вокальной пьесы «Серенада» доминирующая функциональная инверсия, то есть опора на неустой диссонантной тональности *e-moll*, связана к тому же еще и с тональной переменностью *e-moll* — *es-moll* (тональное движение от побочной тональности к главной), которые притом оказываются в первой, ближайшей степени родства, ибо центральный элемент (=ЦЭ) этой тональной структуры, аккорд *h · dis · fis · a* в равной мере легко понимаем и в *e-moll*, и в *es-moll* (как *ces · es · ges · a*), на ступенях которых он находится. Тот же принцип применен в побочной партии I части 6-й сонаты Прокофьева, где вся тональная структура регулируется возможностями различного тонального истолкования ЦЭ — аккорда *h · d · f · a* и его вариантов. Новаторство Мусоргского состоит в том, что он не «синтезирует» классические «ладовые структуры», а вносит новые, неклассические принципы тональной организации.

Особенно важно обновление функциональных отношений между аккордами. Получившие распространение в эпоху Мусоргского дубль-функции, то есть тритоновые замены (например, дубль-доминанта, $\text{D} \cdot \text{des} \cdot \text{f} \cdot \text{as} \cdot \text{h}$ в *C-dur*, или дубль-двойная доминанта, $\text{F} \sharp \cdot \text{as} \cdot \text{c} \cdot \text{es} \cdot \text{fis}$), в песне «Окончен праздный, шумный день», т. 20—21, на словах «Я воскрешаю», автономизируются, переходя одна в другую: $\text{F} \sharp$ — D — (D) — T (в *C-dur* основные тоны: *As* — *Des* — *G* — *C*). Это предвосхищает функциональность тритонового дважды-лада, сходно с гармонией Скрябина 50-х опусов; сцепление дублей вносит момент «пантональной» многозначности, так как последование As^{\flat} — Des^{\flat} есть одновременно $\text{F} \sharp$ — D^{\flat} в *Ges-dur*, точнее — это двузначность $\text{C} = \text{Ges}$. Свобода диссонанса фактически

используется в технике диссонантных рядов, см. пример 6 А, ряды хроматически соотнесенных аккордов примерно такие же, как у Дебюсси в «Затонувшем соборе»; диатонические параллельные ряды диссонансов — «Борис Годунов», чтение Варлаамом царского указа, ц. 61 т. 9 — ц. 62 т. 5. В отдельных гармонических последованиях представлены у Мусоргского принцип трактовки септаккордов в смешанном мажоро-миноре (сцена у фонтана, ц. 71—72), принцип трактовки септаккордов в хроматической системе (хроматическое понижение звуков аккордов — пример 6 Б). Встречается почти невозможный в классико-романтической гармонии функциональный ракоход («Хованщина», I действие, ц. 73—74, Подьячий читает надписи). Линейные функции аккордов — проходящих, вспомогательных и т. д. — подчас приобретают сложность, разветвленность (см. пример 6 В: такое сочетание проходящих элементов и подвижного тона предвещает аналогичный пассаж в 1-й картине «Сказки про шута, семерых шутов перешутившего» Прокофьева, ц. 4—5). В связи с линейностью и хроматизацией гармонии у Мусоргского формируется неклассический принцип функциональной группировки основных тонов вокруг доминирующего функционального — опорного тона, в пределах тональности лишь он непосредственно подчинен тонике, см. пример 6 В:

М. Мусоргский.

6 А «Без солнца», № 6, т. 16—17 (схема)

Cis T⁷ W⁷ M⁷ T

6 Б «Борис Годунов», д. II, 1-я ред. (схема)

Des M D T

6 В «Спесь»

осн. тоны

T-pr pr W S D

Специфичен для гармонической эстетики Мусоргского выбор гармонии в зависимости от тончайших нюансов слова, настроения, сценической ситуации, а не просто по логике системы (в дальнейшем — принцип Дебюсси, Берга), см. царственную величавость гармоний преимущественно с основным тоном в басу в начале упомянутого монолога Бориса, или, наоборот, гармонию бесчеловечной

жестокости, далее на словах «что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется!», т. 3—2 до ц. 91.

Заметное обновление приносит развитие скрепляющего принципа дополнительного конструктивного элемента⁹. Например, ДКЭ большая терция в конце II акта «Бориса», ц. 101 до конца (ДКЭ большая терция есть, например, в 5-й пьесе из «Сарказмов» Прокофьева, т. 1—8); ДКЭ со структурой, в полутонах, 3·3·4.— во II акте «Бориса», от ц. 14 четыре такта, лад / фригодорийский. И множество других смелых прорывов к гармонии XX века — «откровений» Мусоргского, как говорит Стравинский.

4.3. Модальность в гармонии. Натуральные и симметричные лады. Мусоргский — один из инициаторов новой модальной гармонии, все более уверенно теснящей господствующую в XIX веке тональную.

Попутно заметим, что признаком модальности является не некоторая децентрализация тональности и не большая роль медиантовых соотношений, их свободно переменное значение, богатство переменных функций, как иногда говорят; все это может быть и без модальности, например, в рыхлой тональности, когда тоника реально представлена, но тяготение к ней ослаблено. Признак модальности — доминирование опоры на определенный звук ряда, сама особенность такого характерного типа, как упомянутый фригодорийский /; однако это само по себе не обязательно означает отказ от тональной функциональности, хотя и может с ним связываться. Тональность и модальность — разноплановые, а не коррелятивные понятия. Несмотря на тяготение Мусоргского к «малоголосию», даже к одноголосию, все же его модальная гармония большей частью — ответвление от обычной тональной; однако его одержимость народной русской интонацией в сочетании с игнорированием многих законов и правил европейской гармонии особо обострили модальные тенденции в его творчестве.

Основная магистраль развития модальности у Мусоргского — использование всевозможных натуральных ладов (эолийского, дорийского, фригийского, лидийского, миксолидийского, ионийского, даже локрийского; обиходного, доминантового, лидийско-миксолидийского, различных гемиольных — с увеличенными секундами; пентатонных оборотов), смен и чередований таких ладов, их признаков — модальных тонов в виде модальной хроматики, в этом смысле переменных ладов. Но встречаются также и искусственные лады. Например, тритоновый дважды-лад в сцене часов с курантами из «Бориса» и там же в сцене колокольного звона — случаи у Мусоргского очень редкие, зато в высшей степени яркие. В своеобразные индивидуализированные модусы (искусственные лады на основе избранного звукового комплекса)

⁹ Сокращенно «ДКЭ». Подразумевается обновление функциональности путем подбора созвучий по принципу повторности в них одного и того же интервала или какого-либо другого гармонического элемента. Функциональная связь зависит тогда не только от соотношения основных тонов, но «поверх» них от соотношения этих повторяемых структур.

превращаются изредка встречающиеся мелодические фигурации диссонантных аккордов, предвещающие многообразные диссонантные лады XX века,— песня «С няней» из «Детской», т. 30—34; «Борис Годунов», 1-я картина Пролога, ц. 17, т. 1—2; песня «Царь Саул», т. 7, 5 от конца

Некоторые из подобных прозрений поистине поразительны. Так, в сцене колокольного звона: 1) полностью отсутствует подразумеваемая тоника (C-dur в последующем хоре «Слава»); 2) замещающие ее два аккорда (As⁷ и D⁷) образуют симметричный лад тритонового типа C 2.1.3 со звукорядом

c - d - es - fis - as - a - c;

3) вместо традиционной категории основного тона — аккорды, лишенные традиционной функции доминанты (к Des-dur и G-dur), имеют центральный тон C, готовящий основной тон следующей далее сцены, «Славы»; 4) оstinатно повторяющаяся пара аккордов утрачивает традиционную функцию гармонической смены при чередовании созвучий, преобладают в целой пьесе новые принципы разработки аккорда, встречающиеся в XIX веке в виде исключения¹⁰; 5) обычная для XIX века колористика здесь уступает свое значение новому принципу сонорик и¹¹; 6) тональность центрального тона C вместо основного тона C (обычно представляющего C-dur или c-moll) есть настоящая новая тональность XX века, но только выполненная при помощи старого материала; не случайно О. Мессиа́н в своей 7-й прелюдии «Спокойная жалоба» вполне намеренно цитирует гармонию колокольного звона как совершенно «свою» и повторяет неотональное решение Мусоргского: и у него аккорд c · es · fis · as · c имеет центральный тон C и никак не связан с Des-dur¹² (ср. также: Стравинский, песня «Весна» (монастырская), т. 13, 15 и другие «колокольные гармонии»); 7) создание целой пьесы на основе недиадонического диссонантного лада закрепляет в музыкальном мышлении новую его категорию — возможность свободно избираемого композитором и в этом смысле индивидуального модуса, каких множество в музыке XX века. А не совпадающий с понятием «тоника» устойчивого такого модуса в виде звука или созвучия Стравинский позже назовет термином «полюс».

Переход к гемиктавному «ладу Шостаковича» (то есть с уменьшенной, а не с чистой октавой от тоники вверх) можно видеть

¹⁰ По признаку этой гармонической техники сцену звона самым неожиданным образом можно сравнить... с пьесой К. Штокхаузена «Stimmung». Вся эта пьеса — разработка единственного аккорда $V \cdot f \cdot b \cdot d^1 \cdot as^1 \cdot c^2$. Использование столь чуждыми друг другу композиторами сходного технического метода говорит о его широте (разработка аккорда ярко представлена в самых различных, непохожих друг на друга сочинениях, таких, как, например, «Весна священная» Стравинского, 4-я картина III акта Бергова «Воццека», упомянутая III часть «Весенней кантаты» Свиридова).

¹¹ Сонорика — музыка звучностей, звуко-красочных комплексов. Если сонорный материал — из звуков без определенной высоты, тогда это — сонористика.

¹² См. в издании: Мессиа́н О. Избранные пьесы для фортепиано.— М., 1979, с. 19—20.

в уникальной пьесе «Два еврея». Сначала в пределах большой терции $j - a = heses$ образуется четырехступенный звукоряд $j - ges - as - a = heses$ (сравнимо с квинтовым гексахордом Шостаковича $c - des - es - e - fis - g$), пример 7 А. Получившийся уменьшенный тетракорд далее эмансипируется от b -moll и становится частью des -moll (начало темы «бедного еврея»). А в синтетической репризе, пример 7 Б, соединение обеих тем включает верхний ряд $j - ges - as - heses$ в целостную ладовую полиструктуру на правах части возникающего таким образом гемиктонового «лада Шостаковича»¹³

$b - [c] - des - [es] - e - f - ges - as - heses$, пример 7 В:

7 М. Мусоргский. «Картины с выставки», № 6
терцовый тетракорд

А т. 5—6 = a b c d e f g a

Б т. 19—20

Б т. 19—21: гемиктоновый лад

Совершенно иной природы уменьшенная октава в мелодии побочной темы «Богатырских ворот»:

$es - fes - ges - as - heses - ces - des - eses$

— это обиходное перечение, изредка встречающееся в мелодиях обиходного лада русской церковной музыки.

К модальности относится и техника регулирования звукового состава лада как формообразующее средство гармонии: в начальной «Прогулке» из «Картинок с выставки» используются 11 звуков (по квинтам от ges до e), а единственный отсутствующий ces прибежен для начала следующей пьесы «Гном», где этот звук постоянно возникает, он подчеркнут¹⁴. Последовательно, как будто теоретически осознанно, применено к построению формы середины другое

¹³ Теория этих «ладов Шостаковича» впервые предложена в работе: Должанский, 1947.

¹⁴ Эти явления модальности в связи с двенадцатитоновостью освещены в статье: Трёмбовельский, 1982. О близости техник модальной и двенадцатитоновой было сказано ранее, см.: Денисов, 1969, 510 (статья написана в 1962—1963 годах). См. также: Когоутек, 1976, 43—44, 57—59, 81, 84; Viegu, 1980, 1—8. На международном симпозиуме в Лейпциге (май 1986 г.) эта проблема освещалась в нескольких докладах (Д. Новки, З. Тиле и других).

свойство модальности, ее тональная непрочность, неустойчивость — модальные отклонения в неустойчивой середине хора народа «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса»; позже аналогичная функция будет придана модально-диатонической неустойчивости в разработке I части 3-го концерта Прокофьева.

4.4. К а д е н ц и и. Новации Мусоргского в этой области связаны с эволюцией тональности и также направлены в сторону гармонии XX века. Заслуга Мусоргского — в огромном расширении видов каденции и каденционных гармонических структур.

В ы п о л н е н и е кадансов связано с их интонационным обновлением. В изысканном заключительном кадансе песни «Над рекой» однотерцовая гармония разрешается в тонику $Cis-dur$ ($^{\circ}N-T$). В песне «Ночь» («Юные годы», № 5) доминанта каданса представляет собой квартаккорд, при словах «твоя, твоя». Во второй теме «Серенады», на словах «Освобожу и тебя», мажорную тонику вводит $nVII^{\circ}$, верхний субаккорд которого, звуки $as \cdot ces \cdot es$, имеет функционально важное значение как S (в $es-moll$) согласно логике полиаккорда.

В противоположность классическим крепким и функционально сильным кадансам Мусоргский широко пользуется заключениями со с м я г ч е н н ы м и специфически «ослабленным» действием. Главная тема «Балета невылупившихся птенцов» имеет «порхающие» кадансы, не доходящие до тоники, которая появляется только в коде. «Лимож. Рынок» в конце начального периода (т. 5) вообще не имеет каденции, в связи с программным замыслом. Неустойчивый «призрачный» каданс завершает песню «Видение». То, что с позиций классической гармонии было бы «неубедительным», у Мусоргского становится необходимым средством яркой характеристичности.

Особо важно для каденций Мусоргского влияние модальности. Оно сказывается в двух родах м о д а л ь н ы х кадансов. Первый род — на тонике, второй — не на тонике, а на какой-либо другой ступени лада. К первому роду относятся неклассические кадансы на основном устое — дорийские, фригийские и т. д. Так, 1-й восьмитакт пьесы «В деревне» имеет фригийский каданс на тонике h , 3-й — ионийский каданс $II-I-II-I$ в $H-dur$. В «Борисе Годунове» окончание «игры в хлест», ц. 34 (2-я редакция), отмечено лидийской каденцией. Хор «Расходилась, разгулялась» завершается редкостным локрийским кадансом (со звуком s в $fis-moll$), и опять-таки с целью повышенной экспрессии: ярость народа на словах «цареубийце смерти!»

Модальные кадансы 2-го рода особенно впечатляющи у Мусоргского. Становление модальности неминуемо порождает специфическую проблему согласования чисто мелодической, одноголосной ладовости с гармонической аккордовой структурой лада. В «Гаданье Марфы» из «Хованщины» гармония игнорирует модальные кадансы мелодии неизменно на «субкварте», $\hat{5}$ ступени от господствующего устоя; «зазор» между модальностью мелодии и тональностью гармонического лада остается лишь как мелкая выразительная деталь.

В хоре «Ох, ты родная матушка Русь» из I действия оперы то же явление приводит уже к явному окончанию не на тонике, т. 1 перед ц. 82. Подобную каденцию, рождающуюся согласно логике не тональных функций, а модальных, назовем соответствующим термином: каданс-финалис; термин означает, что в пьесе есть господствующая тональность, тоника (как в модальном ладе — господствующий тон), но в конце пьесы она «падает», и в заключение делается каданс не на основной тонике, а на какой-либо другой гармонии, функция которого — завершение (как в модальности — финалис), отсюда название. Так, песня «Сиротка» заканчивается каданс-финалисом на доминанте (*F* в *b*-moll). Песня «Молитва» («Юные годы», № 5), *b*-moll, заканчивается половинным кадансом от *Es-dur*, совпадающим по основному тону с начальной тоникой, но по существу — каданс-финалисом на доминанте *Es-dur*. Первый монолог Бориса после обычного каданса в *C-dur* завершается «миксолидийским» каданс-финалисом на доминанте. Фортепианная пьеса «Няня и я» идет в обычном *G-dur*, но после окончания в нем получает каданс-финалис в *e* эолийском (такты 2—1 от конца). Сходно построение I части «Симфонии псалмов» Стравинского: устой *e* (moll) в заключении формы сменяется устоем *G* (*dur*). Если продолжить названные соотношения, мы получим неаполитанский каданс-финалис в конце «Озорных частушек» Щедрина, *B-dur* — *Ces-dur*, и лидийский в конце его же «Юморески» *Des* — *Es*. «Джюльетта-девочка» Прокофьева при главной тональности *C-dur* заканчивается трезвучием *H-dur* (на «прокофьевской доминанте»). Аналогичным образом заканчиваются «Симфония в трех движениях» и «Черный концерт» Стравинского, где те же закономерности распространяются уже на цикл.

Разумеется, расширение видов каданса у Мусоргского тесно связано с эволюцией тональности. Ясно намечено у него прорастание нового принципа тональной структуры XX века: не выполнение тонального плана, а сочинение его.

5. Голосоведение. «Октавы Мусоргского»

Голосоведение непосредственно соприкасается с принципами контрапункта, даже в любой простой гомофонии, как это столь типично для Мусоргского. На «отсутствие квартетности» и постоянного числа облигатных голосов у Мусоргского (в «Борисе», «в 1-м издании без корсаковских поправок») верно указал еще Кастальский (1973, 207, 208). Игнорирование Мусоргским традиционных приемов голосоведения, то есть красивого и элегантного мелодического сложения гармонии, должно было более всего бить по нервам музыканта XIX века и вызывать яростную ненависть к «некультурности», «грязи», «бесформенности» и «технической беспомощности» этого «серого мужика». В произошедшем в XX веке эстетическом упрощении есть своя ущербная сторона; то, что музыкант XX века не слышит, насколько грубым было на руше-

ние Мусоргским эстетических норм его времени, показывает неполноценность нашего восприятия самих тех драгоценных эстетических тонкостей, в которых тогдашний музыкант слышал высшую ценность, гениальность произведения искусства.

Избегание запрещенных параллельных октав и параллельных квинт ныне лишь предмет насмешек над заплесневелой схоластикой затхлых школьных курсов гармонии; во времена Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова это было одним из конкретных критериев эстетического вкуса в музыке. Кошунственное нарушение Мусоргским этих святых заповедей также было и смелым рискованным рывком к новой технике XX века, свободно пользующейся как оптимальными всеми интервалами, а не только несовершенными консонансами, как в [XV—] XVII—XIX веках. Подобно наблюдаемой в ладовой системе эволюции — «модальность — тональность — серийность — модальность» — интервалика древних времен также стала актуальной в нашем столетии.

Отсутствие нейтрализации совершенных консонансов и, на другом полюсе, мягких и даже резких диссонансов объективно ведет к технике «сонансов» XX века, где на месте разрешения диссонанса в консонанс действует принцип регулирования сонантности, то есть степени напряжения созвучий, начиная от прим и октав и кончая самыми напряженными полутоновыми кластерами.

Например, параллелизм октав (и прим) — в XII веке, у Мусоргского и в XX веке, пример 8 А. Соответственно, параллелизм квинт, нестерпимый для Римского-Корсакова, пример 8 Б. Параллелизм трезвучий, ставший любимым приемом в XX веке, пример 8 В. Типично «стравинский» вертикально-подвижной контрапункт с диссонантной переметризацией соединяемых линий, пример 8 Г:



М. Мусоргский. «Борис Годунов», песня Юродивого
 редакция Мусоргского редакция Римского-Корсакова

Б

Ме- сяц е- дет Ме- сяц е- дет

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. I

Хор:

В

PP По- ми- луй нас, бо- же,

К. Дебюсси. Прелюдия XXII

PP

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. III

Г

первоначальное соединение производное соединение

[средние голоса — на секунду выше]

И. Стравинский. Песня «Чичер-Ячер» (партия ф.-п.)

[средний голос — на секунду выше]

Сошлемся еще на некоторые случаи новой функции параллельных октав: Прокофьев, 5-я соната для фортепиано, I часть, т. 2—3; Хиндемит, «Художник Матис», 4-я картина оперы, т. 4—5; Слонимский, «Песни трубадуров», № 6 «Альба», т. 1—2.

Шокировавшие современников «октавы Мусоргского» предвосхитили таким образом один из аспектов голосоведения XX века совершенно подобно тому, как запрещавшиеся теорией XIX века свободные квартооктавы и квинтооктавы Мусоргского — один из типов современной аккордики (примеры 1 А, Б, В, Г, Д, Е, Ж).

6. Что открывает Мусоргский?

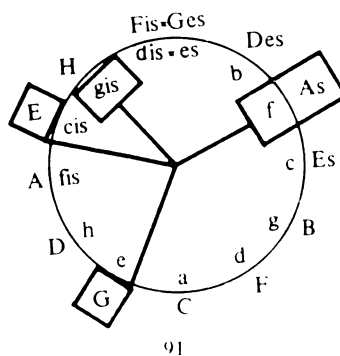
Касаясь сочинения музыки как творческого процесса открытия художественной истины, Стравинский сказал: «Всякое творчество предполагает в своей основе что-то вроде аппетита, порождающего предвкушение открытия. Это предвкушение творческого акта сопровождается интуицией неизвестного, уже схваченного, но еще неосознанного, и которое может окончательно определиться только с помощью отточенной техники» (Стравинский, 1973, 34). Стравинский имеет в виду художественное открытие вообще, в процессе создания каждого сколько-нибудь значительного произведения. Разумеется, сюда относятся и открытия того, что идет далеко впереди своего времени (как, например, неразрешаемые диссонансы у Мусоргского), о чем идет речь в настоящей статье. И элементы техники новой музыки XX века служат Мусоргскому для открытия ее новых истин. Этих открытий у Мусоргского так много, что возможна парадоксальная постановка вопроса: «Мусоргский как композитор XX века». Отличие Мусоргского от собственно композитора нашего столетия в том, что художественные открытия Мусоргского — это гениальные прозрения в будущее, смелые находки, стоящие все же в контексте искусства XIX века, с идиомами которого они вступают подчас в кричащее противоречие. Например, слух Мусоргского находит свободно-омнитональную гармонию в начале «Элегии»:

9 Andantino mosso М. Мусоргский. «Без солнца». № 5

В ту- ма- не дрем- лет ночь.

pp ppp

Gis eis A f gis G E



с «атональными» мелодическими интонациями:

dis — cisis — d — e (в партии голоса)

dis — cisis — d — h (в партии ф-п.),

но не развивает из ощущения «всетональности»: целостную новую концепцию, а оставляет свою гениальную находку впечатляющей иллюстрацией текста «В тумане дремлет ночь». Чувствуя правомерность параллельных диссонантных аккордов (песня «Над рекой», такт 16, после слов «Тайны волшебные», пример 6 А), он не делает это постоянным обиходным композиционным средством, как Дебюсси или Мессиа́н. Смелые прозрения в будущее поражают в музыке Мусоргского именно потому, что они выпукло возвышаются над контекстом языка XIX века. «Нарушения правил» постоянно соседствуют у Мусоргского с их соблюдением. Один композитор XIX века является опасным конкурентом Мусоргского в области новизны — это Лист.

Мусоргский открывает новые идеи композиции XX века, оставаясь в рамках порождающего их ло́на музыки своего времени; отсюда и характеризующее Мусоргского столкновение старой и новой техники композиции, старых и новых критериев эстетической ценности музыки.