

ПОЭТИКА ВТОРОЙ СИМФОНИИ А.БОРОДИНА
(роль эпического в процессе интонационного развертывания)

Особенность художественного дарования Бородина, специфика его творческого метода рождали, как известно, тяготение композитора к летописным эпохам, уходящим в глубь веков. Это давало возможность отстраненного взгляда на мир, его цельной, «объективной» (лишенной «суетности страстей») оценки. Обращение к прошлому позволило реализовать творческую потребность композитора к картинно-живописному запечатлению музыкальных образов, что и нашло отражение в «Князе Игоре» и «Богатырской» симфонии. Приметы эпического «считываются» и определяются гораздо легче в музыкальном тексте оперы. Сюжет, синтез слова, действия и музыки весьма этому способствуют. В симфонии программа не реализована сюжетно, она дает самую общую установку восприятию слушателя.

Исследователи творчества Бородина (Б.Асафьев, К.Дмитриевская, Л.Мазель, А.Сохор) отмечают, что неотъемлемой принадлежностью восприятия временной стороны его музыки является статика. Однако это свойство относится не только к эпике, и вряд ли выражает ее сущность. Стремление к синтезу, бесконфликтности и цельности, обозначаемые авторами в качестве основных - также являются слишком общими замечаниями. Они не раскрывают специфики и природы эпики в инструментальной музыке композитора. Выявление особенностей эпического естественнее всего проследить через анализ интонационного развертывания, что и предлагается осуществить на примере Второй симфонии.

Литературоведы и искусствоведы связывают эпос с объективно воплощенной и отчужденной от авторских переживаний системой событий (сюжетом). Деформация естественного течения событий, нарушение причинно-следственных связей мотивированы авторской позицией по отношению к событиям художественного мира.

Параллелизм объективного и субъективного характеризуется особым родом – *эпической организацией* – и в музыкальном тексте. В тех эпических произведениях, которые посвящены воплощению состояний, навеянных внешним миром, системы событий нет. Одной из разновидностей сюжетного повествования такого типа является сцепление не связанных с предметным миром и событиями эпизодов. Но даже здесь могут присутствовать смысловые элементы, подобные сюжету в литературном произведении. Возникают ассоциации с повествовательными (нарративными) литературными жанрами - такими, например, как сказка, легенда, былина.

Бородин не связывал себя детально разработанным сюжетом. Его целью было обобщенное претворение самого духа русского героического

эпоса. Тем не менее, общий драматургический план, ведущая музыкальная интонация симфонии и ее смысловые структуры вполне определены. По словам В.Стасова, композитор сообщал о желании «нарисовать фигуру Баяна в III-й части, в I-й – собрание русских богатырей, а в финале – сцену богатырского пира при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы» [цит. по книге А.Сохора - 17, с.526]. Совершенно очевидно, что каждая из частей дает комментарии и развертывает начальный интонационный «богатырский» тезис. В нем воплощена сквозная мысль о величии русского народа, русского характера: в I-й части автор повествует о силе, во II-й – об оптимизме, в III-й – о лирических качествах души, в IV-й – о радости единства. Многие исследователи метафорически называют Вторую симфонию, (объявленную В.Стасовым «богатырской»), былиной, не раскрывая содержания этого родства.

Бородина безусловно интересовало идеальное - древняя Русь в ее условном историческом понимании. Былина - идеализированное эпическое время. Эпическое прошлое в симфонии, также как и в былине, завершено и замкнуто. Все ее части композиционно ограничены повторяющимся тематическим материалом. Так, например, I-я часть начинается и заканчивается темой-тезисом, причем в последнем варианте она звучит в четырехкратном увеличении, утверждая основную идею симфонии. III-я – обрамляется «темой Баяна». II-я и IV-я завершаются интонационными оборотами, близкими начальным. Замкнутые части-картины сменяют друг друга, а иногда плавно следуют одна за другой. Так, I-я и II-я части соединены кратчайшей связкой, а финал идет за третьей без перерыва (*attaca*).

Время «действия» в каждой из частей симфонии течет медленно и, в целом, прикреплено к реальному. Сюжетное развитие былины неровно и зависит «от действия богатыря, движется его подвигом» [3, с.233]. В разработке I-й части симфонии развитие осуществляется более активно, нежели в последующих. Оно ассоциируется с быстрым чередованием картин, аналогично большинству фабульных форм. Идея «действия» приводит к тому, что темы главной и побочной партий, «звучащие в разных местах, сводятся в единое место» [1, с.138].

Однако время в симфонии течет медленно там, где изобразительность, картинность эпизодов создают иллюзию совершаемого «действия». Особенно это касается третьей части симфонии, в которую введен персонаж «Баян-сказитель». Как и в былине, здесь заметно стремление приблизить время исполнения ко времени действия в ней, время рассказа ко времени рассказываемого. Картинность, бессюжетность II-й и III-й частей также в большой степени связаны со статикой. Она сказывается в обилии точных повторов тем, склонности к их развернутому воспроизведению, запечатлению всех подробностей. Возникает впечатление перемещения взгляда автора с одной детали музыкальной картины на другую, а не движения самих «событий».

Создавая «модель» богатырского мира, композитор поднимается над «живописуемым объектом» и изображает его как бы с позиции самой высокой точки. Благодаря этому, «движение картин» воспринимается как разноплоскостное, данное без видимой причинно-следственной связи. Отсутствие ясной сюжетной линии, запечатление состояний, а не собственно действий, приводит к огромному охвату пространства. Подобно тому как в былине отсутствует сопротивляемость среды, а рассказчик может перенести действие в любую точку пространства, в симфонии каждая из частей представляет новый пространственный ракурс. Свободное перемещение взгляда автора с «поля брани» (I ч.) на «богатырские игры» (II ч.), а затем и на «праздничный стол» в Киеве (IV ч.) придает композиции особую масштабность, грандиозность. Динамическая емкость, однонаправленность условного времени ведет к расширению художественного пространства симфонии.

Контраст-сопоставление (по В.Медушевскому – «нединамический контраст») лежит в основе организации целого, он проникает и в глубь компоновки частей. Темы и разделы симфонии, выросшие из начальной интонации, противопоставлены друг другу образным строем, жанровой спецификой.

Принято считать, что в основе эпического рода лежат циклические, вариационные, рондальные, рапсодические, контрастно-составные формы. Последовательность смен эмоциональных состояний не обусловлена в них реальными временными причинно-следственными связями. Их основным композиционным принципом является нединамический контраст. Сонатную форму музыковеды связывают с драматическим родом поэтики, с конфликтным типом драматургии, истоком которой является динамический контраст между главной и побочной партиями [см., к примеру, 7,9,12,16,19]. Процессуальная сторона в сонатной форме становится ведущей. В ней претворяются различные музыкальные события, которые протекают в темпе и последовательности их реального следования.

Однако в симфонии Бородина, ориентированной на жанровый инвариант былины, становится возможным изложение каждой части в сонатной форме. Это происходит во многом благодаря ее емкости и мобильности, подразумевающей различные ракурсы авторского взгляда на музыкальное событие. Каждый из этапов фокусирует в себе разные функции. Так, экспозиция представляет «информативное состояние модуса времени. Она отражает состояние главных «действующих сил» в настоящем» [1, с.138]. В разработке происходит переключение функций времени с информативного модуса на событийный, создающее особый эффект сквозного развития. В репризе вновь восстанавливается первоначальный модус. Однако здесь изображаемое переводится в более мелкий пространственный масштаб. Даже первый этап (экспозиция) основан на чередовании разных «точек зрения» автора, соответствующих трем родам искусства. Как утверждает Е.Назайкинский, главная партия

является экспонированием драматического начала, побочная часто связана с лирическим типом интонирования, а заключительная представляет собой обобщение и вызывает отчетливые ассоциации с эпикой [13].

В зависимости от драматургической функции, каждая из частей симфонии Бородина изложена в своем варианте сонатной формы, с индивидуальным соотношением элементов драматического, лирического и эпического. I-я часть наиболее насыщена сменами состояний. Они мотивированы различными видами деятельности «главных героев» симфонии. Здесь противопоставлены героическое и лирическое: потенциальная сила, рождающая поддержку «массы» (1-й и 2-й элементы главной партии) и объективная лирика, воплощенная через эмоциональные образы русской природы (побочная партия). Их обобщение дано в заключительной партии, где звучит материал главной в тональности побочной. Разработка ассоциируется с батальной картиной (но не сценой!), окрашенной мрачным колоритом. Она вносит в повествование элемент драматизма. Сближение главной и побочной партий (героики и лирики) происходит в кульминации и усиливается в коде, где дается «краткий пересказ» произошедших в разработке «событий». Однако даже в разработке нет действия, борьбы конфликтных начал, а есть противопоставление картин-состояний, так как Бородин черпает творческое вдохновение в сфере созерцания, размышления.

Во II-й части, написанной в трехчастной форме (ее крайние разделы – монолитное сонатное *allegro* без заключительной партии, разработки и связующей в репризе), воссоздана игра «богатырской силы» на фоне бескрайних степных просторов (средней раздел).

В III-й части дано противопоставление сказа-картины Баяна (главная партия) личному лирическому высказыванию (побочная партия). Элементы драматизма рождены здесь не конфликтом личного и общего, а новым эмоциональным поворотом в размышлении-повествовании. Итогом их сопоставления становится бесконфликтное подчинение личного общему.

Жанровая конкретность с элементами звукоизобразительности способствует запечатлению картины праздничной стихии. Здесь то же ощущение силы и мощи, что и в I-й части, однако она проявляется как стихия радости и веселья. И опять контраст главной и побочной партий не приводит к их разделению, напротив, танец (моторика) и песня (лирика) обнаруживают в разработке родство, и как прежде, лирическое начало объединяется с лирическим.

Основной чертой драматургического метода Бородина становится сближение контрастных тем-образов. Такое обобщение становится возможным благодаря общности всех тем симфонии, выросших из одного эпического «корня» – ее начальной интонации. Эпическая идея-концепция симфонии сконцентрирована в ней. Здесь воспроизводится не столько полнота внешних черт «героя» (что является отличительной

особенностью персонажной интонации в музыке), сколько множественность таких проявлений. Образ богатырства, а не отдельно взятого богатыря, предстает перед нами целым комплексом свойств. Главное среди них – мужественное начало. Прибегая к привычным в таких случаях приемам, Бородин необычным образом их сталкивает, помещает в условия нового контраста.

Так, например, фанфара, за которой издавна закрепились семантика воинственного и даже агрессивно-наступательного начала, превращается в симфонии Бородина в новую смысловую структуру. Она сопряжена с «зашифрованной» в теме интонацией *dies irae*, символизирующей трагическое. Интересно, что скорбный колорит *h-moll* и семантика *dies irae* переведены в новое русло: они придают теме оттенок суровой архаики. «Линейность» изложения в данном случае также направлена на погружение слушателя в древние слои народной музыки.

Динамический потенциал фанфары не реализован, она являет собой скрытую возможность, а не собственно устремленное движение. Интонационное продвижение постоянно возвращается к первоистоку и тяготеет к «заземлению». Регистровые, громкостные и тембровые параметры в начальной интонации создают впечатление значительности массы движущегося.

Звуковысотная организация мотива, основанная на повторе, возвращении одного и того же нижележащего тона, свидетельствует о его силе и способности притяжения. Траектория движения интонационного ядра ассоциируется с кругом. Рождается ощущение незыблемости замкнутой потенциальной энергии. Чтобы сдвинуть с места эту плотную унисонную интонацию-«глыбу», необходимо ее раскачать и придать ей инерционность движения. Однако этого не происходит, так как она не проявляет себя в разрушительной стихии «битвы» (I ч.), а находит выход в «игре» (II ч.), «душевной мудрости» (III ч.) и в «веселье» (IV ч.).

Интонационная энергетика начального тезиса мотивирована во многом ладово-гармонической многозначностью. Противоречие трихордовой (народной) диатоники и хроматики¹, переменность ладовой опоры, подчеркиваемой разнонаправленными тяготениями (*c* - в *h* и *dis* - в *e*), сочетание различных ладовых вариантов (фригийского, минорного и мажорного) придают этой краткой интонации значение мощного импульса.

Концентрированность составляющих тему звуков на основном и субдоминантовых тонах лада направлена на обострение внутреннего напряжения. Последнее рождается вследствие столкновения интонационного продвижения с препятствием. Благодаря этому возникает торможение, характеризуемое Асафьевым как «мощь, величие, энергия сжатой спирали» [цит. по книге А.Сохора – 17, с.535]. Сдвиг интонационной ячейки вниз не случаен, так как притяжение основного тона оказывается сильнее субдоминантового. Это подтверждает и картина

¹ Трихорд с выровненной ритмикой и потенциально заложенной в нем переменностью типичен для былин.

природных тяготений звуков, входящих в исходный оборот темы (см. пример №1).

Ладовая транспозиция интонационного ядра от звука *a* обнажает тритон между двумя близлежащими интонационными звеньями (см. пример №2). Смысловое родство обнаруживается между самыми, казалось бы, далекими темами-образами. Структура, для которого характерна ладовая переменность, трихордовая попевка с нисходящей квартой, ритмическая мерность, вращение мелодии вокруг опорного звука мигрирует через все темы симфонии (см. пример №3). Устойчивый комплекс проявляется как на уровне ведущих тем симфонии, так и в тональном плане ее архитектоники.

Надо заметить, что ни одна из тем не достигает уровня напряжения, свойственного этой смысловой структуре. Создается впечатление постепенного «рассредоточения» интонационного «концентрата», наблюдается движение в сторону диатоники и большей жанровой определенности от первой к последней теме. Предполагается экспонирование основной идеи с ее последующим распространенным «обсуждением» (принцип движения мысли от общего к частному). Множество единства, характерное для главной партии симфонии, разворачивается в единство множеств ее тем-образов.

Все темы симфонии сближает объективный характер. Лирические темы побочных партий из первой, второй и четвертой частей эмоционально насыщены и воплощают образы природы. Основная драматургическая установка на сопоставление с объединением контрастных тем дана уже в главной партии. Здесь противопоставляются мощные и лирические унисоны (*h-moll* и *d-dur*), которые ассоциируются с запевом и припевом в русской народной песне.

Тональный план симфонии также служит разворачиванию интонационной идеи, положенной в ее начало. I-я и II-я части находятся в тритоновом соотношении (*h-moll* и *F-dur*), II-я и III-я – на расстоянии большой терции (*F-dur* и *Des-dur*), а в финале (*H-dur*) отражена идея «мерцающей» терции из главной интонации² (см. пример №1).

Сцепление двух больших терций тритонами с большой секундой в центре образует симметричный терцквартаккорд малого мажорного с пониженной квинтой. Эта «застывшая» ведущая интонация вбирает в себя напряжение составляющих ее звуков. Природа напряжения своеобразной «лейтгармонии» симфонии отчасти мелодическая, и энергия тяготений стремится к дальнейшему разрешению. Проникновение в нижний голос аккорда альтерации приводит к переводу крайних голосов, образующих увеличенную сексту, в октаву. Выполняя предыктовую функцию, этот аккорд чаще всего является «оправой» кадансового квартсекстаккорда или доминанты, реже он разрешается непосредственно в тонику. При этом подчеркивается не его самостоятельность

² Сохор приводит одну из ее трактовок как четвертой пониженной ступени во фригийском тетраорде [17, с.533].

(красочность), а предыдущие мелодические устремления к ладовому центру.

Композиционное и драматургическое значение аккорда, как правило, строго однозначно. Он звучит на стыке тем и разделов и предваряет новые интонационные события. Наиболее часто появление его в I-й части: побочная партия в экспозиции (т.75), начало заключительной (т.93) и разработка (т.46). В III-й части (т.21) и в IV-й (т.43, 75) он подготавливает побочные партии (см. пример №4).

Эпически-отстраненный взгляд композитора на мир, преломленный сквозь призму философского обобщения, сказывается в преобладании статики не только в экспонировании образов симфонии, но и в их развитии. Внутри каждой из тем, разделов и частей вырабатывается некая инерционность движения. Она связана с многократным повтором: выдержанным ритмическим, фактурным рисунком, мотивной периодичностью, органичным пунктом. Развитие тем идет вширь (с помощью ладотонального колорита), а не вглубь. Эта «модель» лежит в основе большинства побочных партий, I-й, II-й и IV-й частей симфонии и частично преломляется в ее главных партиях.

Темы-образы развиваются плавно, естественно, без неожиданных поворотов и «скачков», благодаря чему создается эффект погружения в прошлое, созерцания каждого его момента. Даже в разработках первой и четвертой частей главная и побочная темы не сплетаются друг с другом, а звучат отдельно, как былинные картины, художественно замкнутые и завершенные волею «сказителя».

В темах не происходит и глубокого качественного преобразования. Опосредованность воссоздания картин прошлого показана через состояние уравновешенности и покоя. Каждая тема, раздел или часть сопоставляется с близлежащей. Контраст сопоставления, или «нединамический» контраст, рождается в условиях «расчлененности, относительной законченности, относительной завершенности движения» [9, с.127].

Интенсивное направленное движение, мотивированное возникновением напряжения, устремления и четкого ожидания результата, связано с определенными местами формы и выполняет одни и те же драматургические функции «ввода в музыкальные картины». Подобного рода движение Медушевский называет «контрастом активного разрешения» [9, с.140]. Предыктовые и иктовые разделы (вступление и основная часть) наиболее для него типичны. У Бородина, как правило, нет рассогласованности ожидаемого и реально наступившего. Разделы, накапливающие напряжение, кратки и не требуют длительного разрешения. Они сопровождаются «аналитическим» типом развития с характерной мотивной дробностью, ладогармонической неустойчивостью, высотно-тесситурными перемещениями и темброво-регистровыми переключками.

Подобные разделы складываются в виде одной или нескольких

динамических волн, сопровождающихся ростом по мере продвижения к результату. Таково вступление-«разгон» к IV-й части симфонии. Оно служит цели накапливания энергии и «выплескивания» ее в мощном стихийном плясе. К этому типу разделов можно отнести начальный и заключительный этапы разработки первой части, связующую партию экспозиции. Здесь происходит развитие интонационной идеи, заданной в исходном тематическом тезисе. В основе связующей партии лежит колористическое сопоставление больших терций, скрепленных нисходящим целотоновым движением и подчиненных «неустойчивому равновесию» тритона (см. пример №5).

Склонность к музыкальной «зрелищности» приводит к тому, что пространственность становится одним из важных факторов интонационного развертывания симфонии. Зримо-театральное, картинно-сценическое (оперное) решение³ пространства воплощено фактурными, регистровыми, гармоническими и инструментальными (оркестровыми) средствами. Временные параметры при этом выступают в качестве подчиненных пространственным.

В Скерцо найдены эффекты, связанные с постепенным «утолщением» фактуры и нарастанием динамики, сопровождаемые «раздражением» музыкального пространства. Меняется пространственное восприятие в среднем разделе части. Тот же широкий «степной» простор, но уже трактованный Бородиным пейзажно. Благодаря гармоническому языку, яркой кантиленной мелодии и красочной оркестровке, пространство как бы наполняется шорохами и негой южной ночи. «Линейность» изложения начальной интонации таит в себе огромные потенции к созданию перспективы.

Так без программных подзаголовков интонационный строй музыки Бородина, опирающийся на выпуклые, «зримые» смысловые структуры, вызывают образно-предметные ассоциации.

Библиографический список

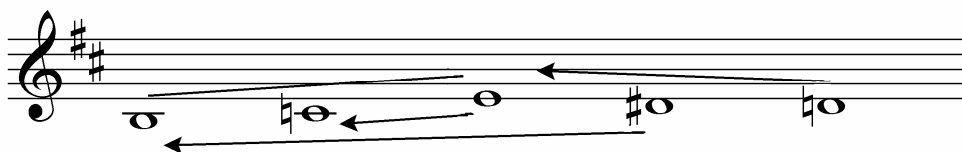
1. Васильева Н. Пространственно-временной аспект типового формообразования // Пространство и время в музыке. М., 1992.
2. Курт Э.. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
4. Лихачев Д. «Слово о полку Игореве» - героический пролог русской литературы. М.;Л., 1961.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
6. Матвеева С. О методе анализа контекста в музыке // Методологические вопросы теоретического музыкознания. М., 1975.
7. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
8. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса // Советская музыка. 1973. №8.
9. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки: Избр. М., 1980.
10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

³ В симфонию вошли некоторые материалы, первоначально созданные Бородиным для «Князя Игоря».

11. Медушевский В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения // Методологические вопросы теоретического музыкознания. М., 1975.
12. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции М., 1982.
13. Назайкинский Е. Тема и тематическая экспозиция // Советская музыка. 1982. №6.
14. Пропп В. Русский героический эпос. М. 1958.
15. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства // Пространство и время в музыке. М., 1992.
16. Соколов О. О двух принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. М., 1971.
17. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. М.;Л., 1965.
18. Цукерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Кн. 1. М., 1970.
19. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. М., 1978.

Нотные примеры

Пример № 1



Пример № 2

Allegro

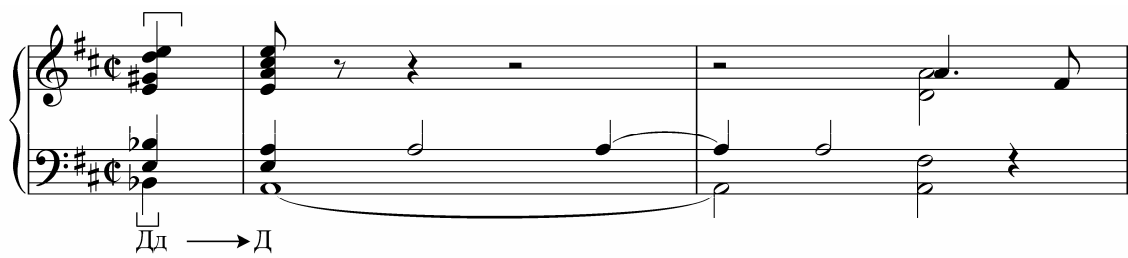


Пример № 3

Allegretto

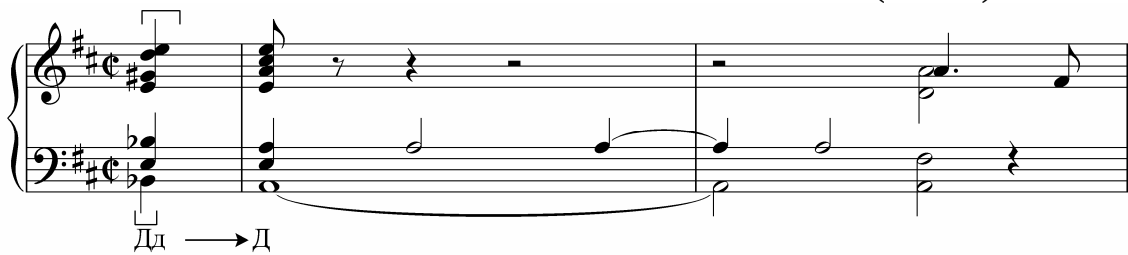
II часть, ср. раздел





Пример № 4

І часть (поб п.)



Пример № 5

