

Владимир Иванович Стачинский – кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель искусств Республики Карелия,
дирижёр, профессор кафедры народных инструментов
Петрозаводской государственной консерватории
имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
vladstach@mail.ru

Vladimir I. Stachinsky – Ph.D. in History of Arts,
Honoured Artist of the Republic of Karelia,
Conductor, Professor of the Folk Instruments Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
vladstach@mail.ru

УДК 78.082.1

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ
ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ АЛЕКСАНДРА БЕЛОБОРОДОВА НА ОСНОВЕ
ТЕМБРОВОЙ И ФАКТУРНОЙ ДРАМАТУРГИИ
(записки дирижёра)

FORMATION OF ARTISTIC FIGURATIVENESS
OF THE THIRD SYMPHONY BY ALEXANDER BELOBORODOV
ON THE BASIS OF THE TIMBRE AND TEXTURE DRAMATURGY
(Notes of the conductor)

Аннотация

В данной статье анализируется взаимодействие тембровой и фактурной драматургии в создании образно-ассоциативного пространства в Третьей симфонии Александра Белобородова. Тембровая палитра симфонического оркестра во многом обуславливает развитие музыкального материала и способствует формированию образов, непосредственно связанных с программой произведения. С точки зрения дирижёра-практика анализ противоборства общих форм звучания в данном сочинении является точкой опоры в поиске образно-выразительных средств воздействия на аудиторию.

Abstract

The article analyzes the interaction of the timbre and texture dramaturgy in the creation of the image-associative space in the Third Symphony by Alexander Beloborodov. The timbre palette of the symphony orchestra largely determines the development of the musical material and enables the formation of images directly associated with the program of the work. From the conductor-practitioner's point of view, the analysis of the confrontation of common forms of sound in this work is the standing point in the search for figuratively expressive means of influencing the audience.

Ключевые слова: Александр Белобородов, образно-ассоциативное пространство, художественный образ, тембровая и фактурная драматургия, генеральная интонация, тембровая палитра партитуры, инструментовка.

Keywords: Alexander Beloborodov, image-associative space, artistic image, timbre and texture dramaturgy, general intonation, timbre palette of the score, instrumentation

В отечественном искусствоведении проблеме образности содержания произведения искусства всегда уделялось большое внимание. В музыкознании природа данного феномена изучается как с точки зрения музыкальных средств выразительности, так и с точки зрения психологии восприятия. В работе «Основы теории музыкального содержания» Л. Казанцева дает такое определение образа в музыке: «Поскольку именно звуковой образ соответствует природе музыки, музыкальным образом естественно назвать художественное представление, воплощаемое (“материализованное”) в музыкальном звучании» [2, с. 120]. Следуя формулировке М. Кагана о художественном образе как «диалектическом единстве отражения реальности и выражения отношения к ней художника» [1, с. 93], Л. Казанцева усматривает в его природе две стороны: объективную – что именно он воплощает и субъективную – как он реализуется. Для исполнителя, будь то скрипач,

пианист, флейтист, дирижёр и т. д., чьё творчество направлено на воссоздание музыкального сочинения, эти стороны взаимосвязаны, так как точная реализация заложенного в нём художественного образа всецело зависит от вчувствования в пространство идей и ассоциативных связей, которыми руководствовался автор при его сотворении. Но при этом, как пишет Ю. Лотман, «чем значительнее, глубже произведение, чем дольше живет оно в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных интерпретаций» [3, с. 122]. В своей книге «Феномен музыки» В. Холопова пишет: «Художественный образ – это целостное представление субъекта об идее и будущем материале произведения искусства» [6, с. 109]. Это высказывание справедливо с точки зрения творца, который в момент творческого озарения может увидеть своё будущее творение одновременно и целиком. С точки зрения восприятия уже созданного произведения искусства, в частности музыкального сочинения, для его формирования от слушателя требуется не только знакомство с произведением целиком, но проникновение в детали, создающие его образное содержание.

Основным фактором в поиске верного значения художественного образа служат архетипы слушательского восприятия. Их узнаваемость помогает расшифровать порой непростой код к доступу в мир индивидуального авторского мировоззрения, к сложным языковым структурам современного композиторского мышления. Большую роль в формировании образно-ассоциативных связей в сознании слушателя играет тембровая драматургия. Устремлённость всех средств выразительности оркестра на создание конкретного образа, как правило, подчиняет себе направленность восприятия реципиента, сконцентрированного на сопереживании музыкальной эмоции, и участвует в получении объективного результата совместного творческого поиска, обусловленного партитурой создателя. При этом главную роль в воздействии симфонической палитры на подсознание играет эмоциональный фактор, благодаря чему каждый из нас находит знакомый резонанс,

сложившийся в результате эволюции индивидуального слухового опыта. Инструментовка в органической связи с фактурным изложением тематизма непосредственно влияет на формирование образа сочинения. Тембровые сочетания имеют непосредственное влияние на подсознание слушателя. Так, тугтийное звучание оркестра слушатель воспринимает как нечто общее, равное всемирному. Напротив, в усложнённой, тонкой и рваной фактуре, окрашенной разнотембровыми красками, он может услышать внутреннюю борьбу интимных переживаний. Оригинальное смешение тембров симфонического оркестра в связи с драматургической необходимостью окрасить элементы фактуры той или иной краской в соответствии с развитием сюжета всецело зависит от авторской мысли.

Помимо перечисленных факторов, влияющих на формирование восприятия музыки, мощным конструктивным средством в создании образности сочинения становится драматургия тематического развития. Его характер определяет образно-ассоциативные конфигурации и пространство их проявлений в умозрительных представлениях реципиента. Виды музыкальной драматургии достаточно подробно описаны в музыковедении. Обратим внимание на некоторые из них: это – бесконфликтное развитие музыкального материала, контрастное противопоставление и конфликт, заложенный в идее сочинения и ярко выраженный в столкновении образных сфер. К последнему из перечисленных видов драматургии относится Третья симфония Александра Белобородова. Именно драматургическими средствами автор раскрывает перед слушателем программу симфонии: «Россия первой половины XX века».

Благодаря открытому противопоставлению тематически разрозненных эмоциональных сфер, их острому конфликту, симфония по своему содержанию приобретает черты социальной драмы. Многополярность образных решений, окрашенных особой эмоциональной гаммой, демонстрируется на всём её

протяжении¹. В плане организации тематического строения она представляет собой образное противоречие, которое проявляется в контрасте жанровой основы тем в виде вальса, марша, хорала, скерцо. Кроме того, драматизм проявляется в парадоксальной двойственности, заложенной в их характере, когда в лирических темах слышится тревожность и напряжение, иногда граничащая с внутренней скорбью, а в трагических – торжественность и ликование. Эта противоречивость может ассоциироваться с социальной напряжённостью и нестабильностью окружающего личность мира. В результате в формообразовании и тематизме музыкального сочинения прочитывается конфликт личности и общества, неприязнь и отторжение, обнаруживая параллели с социально-психологической линией русской литературы от М. Лермонтова – к А. Блоку и Б. Пастернаку. Противопоставление музыкально-тематических пластов с помощью тембровых и интонационно-гармонических средств, создаёт на основе композиции почву для художественно-образных проекций мировосприятия. В своей Третьей симфонии Александр Белобородов развёртывает перед вдумчивым участником образно-смыслового потока масштабную панораму исторических событий и связанных с ними психологических переживаний, соответствующих представлениям о всеобщих ценностях. Это симфония о «герое нашего времени» – интеллигенте с богатым внутренним миром, который мучительно деформируется под воздействием страшных потрясений – мировых войн и революций.

В целом симфония представляет собой одночастную смешанную сонатно-циклическую форму с зеркально-симметричной репризой, вступлением, второй разработкой и кодой. В ней также просматриваются черты рондальности и многотемность конструкций главной, побочной партий и эпизодов. Её образное

¹ Данное явление подробно рассмотрено в моей статье «Кривые параллели искусства»: «Многомерность является непрямым компонентом творческого процесса и предъявляет нам застывшую форму законченного проведения как продолжение и саморазвитие художественного акта» [4, с. 115].

содержание раскрывается постепенно на основе точных интонационных и тембровых характеристик каждого музыкального эпизода. С другой стороны, с первых же тактов звучания в сознании моментально возникает определённый образ, на основе которого в дальнейшем строится целостное восприятие произведения. Так, сочетание качеств одновременного и процессуального при проявлении художественного образа отмечал российский психолог П. Якобсон: «такое видение целого может приобрести качество одновременного (симультанного) обозревания того, что по сути дано последовательно» [7, с. 28].

Сумрачное медитативное вступление сосредотачивает внимание слушателя на психологическом подтексте образного содержания. Вступительную тему начинает солирующая валторна, к одинокому голосу которой потактно присоединяются сначала низкий кларнет, а затем контрабасы. Четырёхтактное построение замыкают звонкое пиццикато скрипок, дублирующих протяжную кварту у флейт. Имитационное движение низких голосов задаёт сценарий: блуждание мысли с остановками на внезапно явившейся идее, которая вдруг обростает новыми доводами в неутомимом поиске. Нисходящий тематический пласт струнной группы, насыщенный ароматом пост-романтических гармоний, прерывает таинственное звучание аккорда высоких духовых инструментов и образует новую паузу в развитии мысли. Перемена в развитии на восходящее движение флейт и кларнетов звучит как вопрос, который с упрямством повторяется в хорале низких духовых инструментов. По форме вступление состоит из трёх предложений (4 т. + 10 т. + 6 т.), где передано состояние неопределённости и глубокой внутренней сосредоточенности лирического героя в поисках решения философских проблем, обозначенных в последующем сюжетном повествовании.

Главная партия (es-moll) написана в трёх-пятичастной форме (А-В-А-В-А). Она звучит в шестидольном размере в жанре вальса и ассоциируется с

главной темой Четвёртой симфонии П. И. Чайковского с её прерывающимися нисходящими мотивами. Но в отличие от суггестивной меланхоличности музыки Чайковского здесь тема представляется более светлой и мечтательной, благодаря завершающему мелодическую линию волнообразному обороту, который придаёт ей характер окрылённости. Вкрапление в нежное звучание струнной группы попевок валторны, солирующий тембр которой по ассоциативным связям со вступлением воспринимается слушателем как собственный голос лирического героя, повествует о романтических воспоминаниях в связи с потерянным счастливым прошлым (пример № 1).

Пример № 1

Moderato

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

Cello, Bassi

mp

p

arco

p pizz.

5

Далее, передавая от скрипок валторне мелодическую линию, автор подключает к характерному для вальса аккомпанементу кларнеты и фаготы, изображая отзвуки салонного духового оркестра, играющего в тенистом парке. Приветливые переключки валторны со скрипками, а затем скрипок с флейтой и гобоем, также как нисходящие бравурные пассажи у кларнета и тихие ритмичные удары литавр, – все тематические и тембровые композиторские средства подчинены идее создания зримого образа безмятежного вальсирования молодых беспечных пар, запечатлённого в памяти героя.

Как мы увидим в дальнейшем, тема главной партии претерпевая различные метаморфозы в эмоциональном окрасе предстает в качестве генеральной интонацией всего сочинения. По словам В. Н. Холоповой, «по своей сути она относится ко всему произведению, следовательно, обладает таким же “объемом” как и сам образ произведения. Более того, благодаря своей эмоциональной природе, генеральная интонация может предстать в качестве самого музыкального образа целого» [6, с. 113].

Мрачное полифоническое наложение голосов тромбонов и тубы в связующей партии нарушает романтическое настроение предыдущего раздела. Их хорал по контрасту с главной партией насыщен диссонансами. Постепенное добавление различных инструментов и групп симфонического оркестра в восходящем развитии музыкальной ткани на фоне крещендирующего тремоло литавр расширяет пространство, будто предвещая грозные события впереди. Стремительное движение скрипок, альтов и высоких деревянных духовых инструментов к звенящим трелям в максимально высоком регистре сменяется гаммаобразной восходящей интонацией у низких виолончелей, валторны и бас-кларнета, в которой прочитывается видоизмененный мотив из главной партии. Здесь мы эмоционально ощущаем психологическое состояние нарастающих сомнений у героя в связи с крушением его надежд и грёз.

Одновременно происходит модуляция из ми-бемоль минора в до-мажор к побочной партии, тема которой звучит нежно и лирично в исполнении

солирующего гобоя. Сопровождающее её оstinатное движение вторых скрипок в чередовании с альтами по восьмым в секундном биении придаёт теме характер неустойчивости эмоционального состояния и, как результат, неопределённости и тревоги. Отдалённо она напоминает мелодию главной партии, звучащей в увеличении, но отличается большей расплывчатостью в формообразовании. Композитор намеренно пытается обойти регламентированность трёхдольного размера, избегая совпадения мелодии с сильными долями такта (пример № 2).

Пример № 2

The musical score for Example No. 2 is written for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes Oboes, Horns in F, Violin II, and Viola/Cello. The second system includes Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Violin II (Vln. II), and Viola/Cello. The tempo is marked 'Animato'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The score shows a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns, with the Oboes and Violin II playing prominent roles.

Побочная партия имеет вариационную форму. Её экспозиция привносит характер переживания неразрешимых сомнений и нервозности, что выражается в учащённых ритмических фигурациях высоких духовых инструментов во

время проведения распевного мотива у скрипок в октавном изложении. Кроме того, широкое использование подголосков и полифонических линий в контрастно тембровом сочетании создаёт впечатление параллельно звучащих голосов в раздвоенном сознании героя. Его внутренний мир охватывают противоречивые чувства и мысли. Изломанность мелодической линии повествует о мучительном переживании столкновения его идеалов с обнажённой правдой реальной жизни, выраженной в музыке с помощью диссонансного фонового окружения утончённой и возвышенной темы.

Введение в следующем разделе побочной партии вибrafона в качестве солирующего инструмента создаёт контраст образных состояний. На основе вальсообразного трёхдольного движения струнной группы тембр этого инструмента звучит как ирреальный голос неземного происхождения и, в контексте драматургии сюжета, открывает для слушателя новые стороны восприятия драматургической линии повествования. Мечтательный голос кларнета подхватывает монолог вибrafона, после чего развитие мысли продолжает флейта, а за ней гобой и скрипки, насыщая тематическую линию разнотембровым содержанием (пример № 3). Разрастаясь в оркестровом диапазоне благодаря нисходящему басу и присоединению педалей у валторн, эпизод завершается восходящим движением вновь вступившего вибrafона, а также высоких духовых инструментов, скрипок и арфы. Их разновременное нерешительное ритенуто ставит очередной знак вопроса в конце эпизода. Слушатель ощущает целенаправленное усложнение тембровой палитры партитуры симфонии. В каждом последующем разделе композитор находит всё новые звуковые краски и оттенки, приглашая наше восприятие к участию в создании драматургических закономерностей при изложении сюжета. При этом автор намеренно отказывается от сквозного развития тематизма и отделяет каждый раздел остановками или зависаниями в вопросительных мелодических интонациях, давая повод к прочтению образной основы музыкального звучания как демонстрации различных по психологическому состоянию и драматизму

событий в жизни одного и того же персонажа. Это подтверждает ещё и тот факт, что разделы экспозиции симфонии не сильно контрастируют между собой в интонационной и темповой сфере своего сопоставления.

Пример № 3

Meno mosso

Clarinet in B $\flat$

Vibraphone

Violin I

Violin II

Viola, Cello

mf

p

mf

p

p



Cl.

Vib.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Db.

mf

2

Cl.

Hn.

Vib.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Db.

Flute

trill

7 7

3

14

4/4

3/4

Например, *Animato* первого раздела побочной партии сменяет *Meno mosso* вариативного эпизода с вибратоном, и после ритенуто арфы и скрипок органично переходит к *Andante* заключительной партии, которая имеет всё тот же трёхдольный вальсовый размер. Она звучит в хоральном изложении струнной группы и поддерживающей верхний его голос валторны (лейттембр главного героя), будто время, остановившись на мгновение, решило оглянуться назад, прощальным взглядом оплакивая несбыточное (см.: пример № 4).

Вся заключительная партия пронизана интонациями гнетущей обречённости и внутреннего протеста. Созданию такого состояния способствуют восходящие секвенции в мелодии, которые при переходе на четырёхдольный размер постепенно насыщаются более плотными тембровыми сочетаниями: от струнных и валторны – к трубе и деревянным духовым, усиленным напряжёнными ударами и тремоло литавр при общем разрастании диапазона оркестрового звучания. Протяжённость развития мелодической линии придаёт характер эпичности и широты высказывания композитора и вместе с тем динамизм преобразования образной сферы: от интимного – до всемирного.

Пример № 4

Andante

The musical score is for a section titled "Andante". It features five staves: Horn in F, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first system shows measures 1 through 6. The Horn and Violin I parts start with a *mf* dynamic. The Viola and Cello/Bass parts start with a *p* dynamic. The second system starts at measure 7 and continues to the end of the section. The dynamics for the second system are *mf* for Violin I, Viola, and Cello/Bass.

В завершении порывистое движение всего оркестра ввысь на диатонической основе словно ставит вопрос перед неизбежностью: что же дальше? Ответом остаётся гул литавр, в семантике музыкальной литературы чаще всего читающийся как глас ирреальных сил. Важно отметить, что в этой симфонии особым лейтмотивом, помимо жанровой основы вальса, можно назвать именно знак вопроса, выраженный в восходящих интонациях заключительных реминисценций в каждом из разделов (пример № 5).

Пример № 5

The musical score for Example No. 5 is arranged in a system with seven staves. The instruments are Timpani, Xylophone, Harp, Violin I, Violin II/Vla, Cello/Bass, and a second Timpani part. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system includes a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The seventh system includes a piano (*p*) dynamic marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system includes a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The seventh system includes a piano (*p*) dynamic marking.

Затихающим рокотом солирующих литавр заканчивается экспозиция, состоящая из главной, побочной и заключительной партий. В ней средствами музыкальной выразительности повествуется о непростых перипетиях судьбы личности, стремящейся выстроить свои отношения с окружающей реальностью, которая пытается подчинить внутренний мир героя своим жестоким законам социальной жизни. К композиторским приёмам здесь, прежде всего, относится мотивная разработка в различных пластах фактуры музыкальной ткани, когда интонационное зерно мотива, ассоциирующееся в главной теме с самим героем, в ходе развития мысли вдруг постепенной

начинает деформироваться, обрастая новыми тембровыми сочетаниями, контрастирующими по характеру изложения с первоначальным образом.

Разработка симфонии начинается с секундовых фигураций скрипок, таких же, как и в начале побочной партии, но здесь звучащих в увеличении (не восьмыми длительностями, а четвертями). На фоне их приглушённого движения в сочетании с педальным хоралом низких кларнетов и фаготов, подхватываемым через четыре такта тихими флейтами и валторнами, вибрафон неспешно ведёт восходящую мелодическую линию, которая завершается той же знакомой интонацией из вальса главной партии. Её сопровождает попевка пикколо в более сжатом варианте имитации, а также звуки арфы, которые придают общему звучанию характер заворожённости. Такое тембровое сочетание перекодирует характер тематизма и направляет образно-ассоциативное мышление слушателя на поиск нового значения его смысла. В противопоставлении образных сфер улавливается намерение автора с помощью семантически узнаваемой «сказочной» тембровой палитры перенести дальнейшее действие во внутренний психологический мир героя.

Это подтверждает следующий после генеральной паузы эпизод *Adagio*, начинающийся прозрачным хоралом валторн и засурдиненных труб в сопровождении приглушённых тяжёлых вздохов, слышащихся в скорбном напеве прерывистых пластов в партии струнной группы. Пересекающиеся полифонические линии солирующей валторны и искажённых сурдиной голосов других медных духовых инструментов, а позже хорала струнной группы с октавным унисоном арфы и высоких деревянных инструментов, напоминают состояние раздвоения сознания человека, захваченного врасплох сразу несколькими навязчивыми идеями. Постепенно ускоряющееся развитие мелодии у флейт, кларнета и арфы к высшему диапазону своего звучания на растворяющемся в оцепенении аккорде струнных говорит об улетающей вдаль мечте, которая вновь приводит героя в мир грёз о далёком прошлом. И в качестве проекции воспоминаний о нём вновь звучит вальс из главной партии симфонии.

В разработочной части симфонии вальс из её главной партии звучит в преобразованном варианте. Это касается как изменений в формообразовании, так и в части, касающейся инструментовки музыкального материала. Здесь мелодия становится тонально неустойчивой, вместо светлого пения скрипок её проведение обеспечивает более сумрачный тембр альтов, который в сочетании с предельно низкими кларнетами в аккомпанементе придаёт этой лирической теме несколько зловещий характер. Далее на фоне сухого пиццикато струнных вместо благородного голоса валторны тему подхватывает гнусавый тембр английского рожка, а затем флейта и кларнет, своим прозрачно-холодным звуком подчёркивая состояние мучительной опустошенности в душе главного героя. Мотивы рвутся в своей фрагментарности тембрового оформления, использование в их проведении бас-кларнета в низком регистре добавляет ощущение бесовщины в вальсирующем пространстве музыкальной образности. Перенявшие тему скрипки тут же останавливают её развёртывание восходящей и зависающей на длинноте интонацией, далее голос солирующей скрипки в контрапункте с солирующей засурдиненной высокой трубой повторяет тот же вопрос, но с более натужным отчаянным вызовом (пример № 6).

Пример № 6

The image displays a musical score for five instruments: Horn in F, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The score is written in 3/4 time and consists of three measures. The Horn in F part begins with a whole note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third measure. The Violin I and Viola parts play a continuous, ascending and then descending melodic line, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and arco (arco) playing. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and arco (arco) playing. The Cello/Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and arco (arco) playing.

The image shows a musical score for five instruments: Tpt. (Trumpet), Hr. (Horn), Vln. I, II (Violins I and II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is written in a single system with five staves. The Tpt. staff starts with a measure of rest, followed by a series of notes marked *mf* and *p*, with the instruction *con sord.* above. The Hr. staff has a measure of rest, followed by a series of notes marked *mf*. The Vln. I, II staff starts with a series of notes, followed by a series of notes marked *p*, with the instruction *solo* above. The Vla. staff has a measure of rest, followed by a series of notes marked *p*, with the instruction *div.* above. The Vc. staff has a measure of rest, followed by a series of notes marked *p*, with the instruction *div.* above. The score is written in a single system with five staves.

Этот вопрос в партии скрипки и трубы вновь настойчиво повторится в ещё более высокой тесситуре, но уже в окружении ползущих по триолям вверх интонаций из темы вальса в полифоническом переплетении голосов группы деревянных духовых инструментов. Сопровождающие их затаённые аккорды струнных создают с помощью восходящего глиссандо от группы к группе ощущение нарастающей тревоги, усиливающееся с передачей композитором функции аккордового аккомпанемента валторнам в новой волне переплетения восходящих линий, которые при повторении поочерёдно пронизывают почти весь оркестр. Это выглядит так: движение по триолям темы начинает флейта, к ней поочерёдно в каноническом построении присоединяются гобой, далее кларнет, английский рожок, фагот, затем альты, виолончели. Засурдиненная труба, не дожидаясь окончания восхождения линии альтов, почти одновременно стартует наперегонки с валторной. Каждый из полифонических голосов завершает своё развитие, образуя с другими группами оркестра колышущуюся диссонансно-гармоническую массу, над которой в отчаянном порыве вновь взмывает одинокий лиричный голос солирующей скрипки и затем, словно в изнеможении, устало спускается в замедленном движении с одновременным затуханием оркестрового фона. Музыка передаёт общее

состояние измученной души героя, растерзанной сомнениями, психологическими конфликтами и постоянным тягостным предчувствием надвигающейся беды, когда высокие нравственные принципы приходят в противоречие с окружающей реальностью.

Следующий разработочный эпизод можно условно обозначить как скерцо. Этот новый раздел симфонии впервые нарушает общее меланхоличное настроение всего предыдущего повествования, врываясь стремительным темпом – *Allegro* – в образное содержание сочинения. Его предвосхищает небольшое вступление, где на фоне тремолирующих литавр и струнных дважды звучат аккордовые сигналы валторн в обрамлении арпеджированных восходящих трезвучий в партии арфы. По контрасту с ранее звучавшим диссонансным полем созвучий, чистота их гармонии воспринимается почти как классическая и мгновенно захватывает воображение картиной отдалённых грозных зарниц стремительно приближающейся катастрофы. Вместо третьего сигнала слушателя будто накрывает оглушительная волна кричащего оркестрового тутти, в резко тремолирующем звучании сползающих по тонам аккордов.

В быстром волнообразном движении происходит частое чередование коротких пассажей шестнадцатыми длительностями от виолончелей через альты и скрипки к высоким кларнетам и флейтам, которые сплетаются между собой в едином круговороте вихреобразного потока. Их бурлящий напор усиливают арпеджированные реплики арфы в унисон с инструментами деревянной духовой группы, тяжело рычащие в низком регистре аккорды в исполнении тромбонов, контрабасов и контрафагота, и далее в кульминации присоединяющиеся к ним ритмически пульсирующие аккорды всей медной группы в сопровождении литавр. Новую волну вихреобразного движения шестнадцатых подхватывает группа деревянных инструментов, начиная своё разрастание от бас-кларнета и поднимаясь всё выше к флейтам. На этом фоне очень тихо звучит нотированный полутонами кластер в низком регистре у

струнной группы, далее перерастающий в гимнический хорал, который напоминает нестройное массовое песнопение, что сквозь свист ветра будто доносится издалека. Для создания такого эффекта композитор использует тремолирующие ритмические фигуры в партиях фаготов и кларнетов, каждый из которых одновременно играет их в разнобой в полутоновом соотношении, образуя в целом зудящее колыхающееся звуковое пятно на фоне ритмически организованных групп симфонического оркестра, исполняя хорал которые словно скандируют словесный текст (пример № 7).

Пример № 7

Allegro

The musical score for Example 7 is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinets in B $\flat$, Bass Clarinet in B $\flat$, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Bass (Vc. Bass). The tempo is marked **Allegro**. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *div.* (divisi). The woodwinds play a prominent role in creating a tremulous texture, while the strings provide a rhythmic foundation.

4

Fl.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. Bass

3

6

Cl.
B. Cl.
Bsn.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. Bass

3

Помимо прочего, мастерство инструментовки проявляется в том, что общее звучание оркестра отнюдь не воспринимается ухом как шумный гул, в остро диссонансных сочетаниях отдельно прослушивается каждый элемент усложнённой фактуры. Это происходит благодаря тому, что композитору удаётся развести конфликтные полутоновые созвучия единого тематического комплекса в разнотембровые оркестровые группы, используя также соотношение разных регистровых зон при их совместном интонировании. Таким образом, инструментовка симфонии при высокой степени фактурного насыщения остаётся прозрачной и ясной для восприятия всех её элементов в различном полифоническом взаимодействии.

В продолжение развития выразительности различных по своему семантическому значению элементов партитуры автор тесситурно, темброво и ритмически противопоставляет их функции. Все высокие духовые деревянные инструменты принимают участие в вихревом движении фигураций по шестнадцатым, а группа струнных инструментов в усилении фаготов и валторн в низком регистре скандирует протяжную гимническую тему в хоральном изложении. При этом хорал имеет самостоятельную динамическую нюансировку, которая словно в песне отражает начало, развитие и затихание мелодических фраз. В сочетании этих двух ярко выраженных смысловых пластов ясно прочитывается образ мощного социального конфликта, рождающегося из ассоциативного восприятия имитированного музыкой столкновения взбунтовавшейся стихии и массового партесного песнопения.

С присоединением к линии хорала группы тромбонов и тубы – скрипки, альты и виолончели переключаются на жёсткую пульсацию четвертных триолей по тонам той же гармонической основы. Таким образом, тема хорала на фоне нарастающей бури в исполнении деревянных духовых инструментов насыщается героическим характером бескомпромиссной борьбы за своё доминирование. Кажется, что все музыкально-выразительные средства в описании динамики социального протеста уже исчерпаны, но тут автор

открывает новые композиционные возможности образного воздействия на слушательское восприятие. Он постепенно поднимает триольный пласт звучания струнных, перекодируя его семантику – от совместного с валторнами и тромбонами участия в теме хорала к самостоятельной линии изображения фатумных сил. Это выражается в повышении тесситуры струнной группы, пульсирующей по триолям темы хорала, и переходе её мелодической линии в том же ритмическом разрешении на поддержку фактурно-тематической функции группы деревянных духовых инструментов, изображающих вихрь. В художественно-образном прочтении музыки слышится – будто стремительный вихрь перерастает в завывающую жутким многоголосьем бурю. В этот кульминационный момент композитор вводит солирующий голос трубы, которая своим звонким патетическим тембром пререзает всю оркестровую массу полиритмического брожения, запевая тему вальса из главной партии, которая от мотива к мотиву поднимается в высший регистр звучания инструмента. Именно здесь зреет символ социального конфликта личности и общества, подразумеваемый Белобородовым в программе своей Третьей симфонии. Весь драматический эпизод скерцо завершается внезапным срывом общего оркестрового фортиссимо, при этом остаётся звучать диссонансный аккорд в партии струнной группы, на фоне затихающего тремоло которого кларнеты и флейты в вихреобразном беге по шестнадцатым улечиваются в прощальном круговороте (см. пример № 8).

При возвращении к первоначальному музыкальному материалу после столь драматичного кульминационного эпизода он претерпевает изменения, связанные с обновлением образного содержания. Восприятие повторного изложения тематизма невозможно на основе тех же эмоций. Интонационно повторяющаяся музыка репризы окрашивается в новые оттенки эмоционального отношения, насыщенность которого напрямую связана со степенью драматизма разработочной части. Если в кульминации конфликтность настолько зашкаливает, что перекодирует эмоциональную

составляющую материала на отрицательное идейное значение, то последующее изложение тоже будет читаться со знаком минус, то есть с эмоциональным негативом.

Пример № 8

The musical score for Example No. 8 is divided into three systems, each separated by a double bar line. The first system includes parts for Clarinet in Bb, Violin I, II, and Viola/Cello/Bass. The Clarinet part begins with a rest followed by a melodic line starting at measure 2, marked *mp*. The Violin and Viola/Cello/Bass parts play sustained chords, with the Violin marked *dim.* and *pp*, and the Viola/Cello/Bass marked *dim.* and *p*. The second system features the Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts. The Flute part starts at measure 4 with a melodic line marked *mf*. The Clarinet part continues the melodic line. The Violin and Viola/Cello/Bass parts continue with sustained chords. The third system shows the Clarinet (Cl.) part continuing its melodic line, while the Violin and Viola/Cello/Bass parts continue with sustained chords, with the Violin marked *p*.

Светлое будет восприниматься с грустью, а грустное – как скорбное. В этом заключена мудрость поколения, прошедшего невзгоды и печали, и ощущающего мир иначе, нежели беспечные потомки.

Следующий после кульминационного эпизода «скерцо» десятитактный эпизод *Andante* завершает разработочный раздел симфонии. Его непродолжительное *Doloroso* в задумчивом распеве струнных инструментов звучит печальным постскриптумом к рассказу о трагических событиях. Ламентозные интонации, перетекающие из голоса в голос, создают характер скорбного настроения. Вместе с тем, этот эпизод аркообразно перекликается с заключительной партией экспозиции, ознаменовывая собой начало зеркальной репризы в формообразовании всего сочинения (пример № 9).

Пример № 9

The musical score for Example 9 is titled "Andante". It is a four-part setting for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The music is characterized by long, flowing, and laments-like melodic lines across all instruments. Dynamic markings such as "p" (piano) are present. The overall mood is melancholic and reflective.

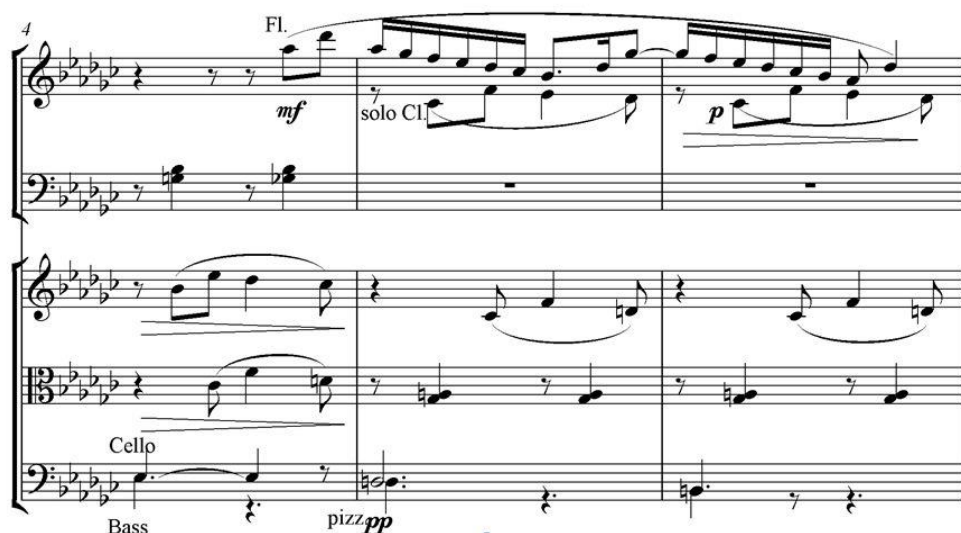
Далее вновь звучит побочная партия из экспозиции, динамизированная средствами инструментовки: вместо вторых скрипок тоном ниже альты играют

пульсирующую восьмыми в секундном соотношении фигурацию, а печальную мелодию играет вместо гобоя английский рожок. В завершении её вступительного раздела тема звучит в октаву у первых скрипок и альтов, для которых выбран наиболее напряженный верхний регистр. Она слышится более подавленной по отношению к первоначальному звучанию, что вполне объяснимо в связи с пережитым катаклизмом разработочной части. Та катастрофа, через которую пришлось пройти лирическому герою симфонии на пике трагического кульминационного излома, повлияла на его мировоззрение и привела к переоценке ценностей. Средствами инструментовки также динамизирована главная партия, появляющаяся здесь в зеркальном отражении по отношению к экспозиции. В целом она представлена в своём первоначальном виде, хотя вместе с солирующей валторной здесь подголоском к основной скрипичной теме звучит октавный унисон гобоя и английского рожка, а вместо кларнета мечтательные переливы вальсообразной мелодии исполняет сравнительно холодный тембр флейты (пример № 10).

Пример № 10

Animato

The musical score for Example 10 is written for a chamber ensemble. It consists of six staves: Flute, Bassoon, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The time signature is 8/8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo marking is 'Animato'. The Flute part has a melodic line starting in the second measure, with an 'Oboe' label above it. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have melodic lines, with the Viola and Violoncello parts marked 'mf'. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into three measures, with the first measure containing a repeat sign.



Последующий раздел побочной партии, где в экспозиции солировал вибрафон, также звучит на тон ниже первоначального варианта, уже в сокращённом виде. Вместо вибрафона тему попеременно ведут гобой, валторна в унисон с трубой, а аккомпанемент струнной группы становится прерывистым, всецело оставляя право высказывания за духовыми инструментами. Здесь обнаруживается тембровая избирательность в красочной палитре оркестра, которая подразумевает некую осторожность в высказывании ранее в экспозиции более насыщенно звучавшей мысли (см. пример № 11).

После унисона валторны и трубы тему подхватывает кларнет, затем флейта. Композитор насыщает колорит партитуры использованием ударных инструментов, таких как тарелка, вибрафон, ксилофон, также, помимо pedalной функции, использует валторны и тромбоны в развитии мотивных элементов. Фактура расширяется, обрастая новыми подголосками в необычных тембровых сочетаниях. Далее так же, как и в начале симфонии, оркестровое тутти стремительно набирает силу и стремится ввысь, а после замирает в вопросительной интонации ярким тонально неустойчивым аккордом. Солирующие литавры своими раскатистыми ударами и тремоло предвещают новый катаклизм в развитии сюжетной драматургии этого музыкального романа².

² По словам В. Холоповой, «ассоциируемый через музыку образ – не статичен, а подвижен, он аналогичен не живописной картине, а театральной сцене или кино» [5, с. 15].

Пример № 11

Oboes: *solo* (measures 1-4), *mf* (measures 5-6)
 Bassoons: *mp solo* (measures 3-4), *mf* (measures 5-6)
 Horns in F: *mf* (measures 3-4), *mf* (measures 5-6)
 Cymbals: *mf* (measure 6)
 Violin I: *p* (measures 1-2)
 Violin II: *p* (measures 1-2)
 Viola, Cello: *p* (measures 1-2)

2

Trumpet: *mf* (measures 7-10)
 Ob.: *mf* (measures 7-10)
 Hn.: *mf* (measures 7-10)
 Tpt.: *mf* (measures 7-10)
 Timp.: *mf* (measures 7-10)
 Cym.: *div.* (measures 8-9)
 Vln. I: *mf* (measures 7-10)
 Vln. II: *mf* (measures 7-10)
 Vla.: *mf* (measures 7-10)
 Vc., Bass: *mf* (measures 7-10)

Следующий раздел ознаменовывает собой вторую разработку в формообразовании симфонии. На первый взгляд, он строится на тематизме экспозиционного эпизода с солирующим вибратоном, однако это впечатление оказывается обманчивым при дальнейшем внимательном вслушивании в необычную, ранее не встречавшуюся в таком виде текстуру музыкального материала. На основе остро диссонирующих аккордов у инструментов струнной группы, которые в плавном трёхдольном покачивании в динамике пианиссимо будто топчутся на одном месте, тихий голос флейты *vibrato* начинает уже знакомую восходящую тему. Как и ранее, она органично подхватывает лейтмотив из главной партии (сползающая интонация в ритме: две восьмые плюс две четверти в трёхчетвертном размере). Помимо струнной группы, тему сопровождают тихие вздохи уменьшённых трезвучий в партиях валторн и труб, антифоны которых завершает арпеджированный аккорд арфы. Далее следует короткий восходящий мотив у солирующей скрипки и флейты, в унисон взлетающих всё с той же вопросительной интонацией. Интересно, что к тембрам данных инструментов присоединяются терции арфы в разложенном трёхоктавном звучании на полтона выше основного мотива. Такое необычное колористическое сочетание одиноко разрозненных голосов создаёт психологическую основу для преодоления инерции образно-ассоциативного восприятия: с масштабного, обобщённого на индивидуальный, интимный. Социально-психологическая линия развития главной концептуальной мысли симфонии здесь открывается в несколько ином ракурсе.

Эта новая тенденция проявляется на протяжении достаточно продолжительного эпизода в виде дробления тематизма на варианты интонационные ячейки с использованием в оркестровке индивидуализированных инструментальных голосов. Тему вальса из главной партии начинает солирующий альт в сопровождении пиццикато одного пульта виолончелей, но она после первого такта тут же рвётся на разрозненные мелодические элементы, прихотливо меняя долевым размером в свободном

витиеватом скольжении. В диалог с альтом вступает скрипка соло, а к аккомпанементу виолончелей присоединяется кларнет в качестве басовой поддержки. Сольные фрагменты попеременно чередуются с такими же кратковременными вкраплениями в музыкальную фактуру причудливых речитаций в исполнении тутти струнной группы. Помимо кларнетов из духовых инструментов в создании изысканной квазипуантилистической текстуры участвуют тембровые краски флейты и фагота, то в одиночном, то в двухголосном проведении. Весь эпизод состоит из двух двадцатитактных периодов, каждый из которых одинаково заканчивается затихающим звучанием гармоничных аккордов струнных и арфы. В начале второго периода альту аккомпанирует фагот четвертными длительностями *staccato*, привнося в тему жанровые черты менуэта, а вместо скрипки диалог продолжает солирующая флейта. В любом случае солирующий голос альты является здесь доминирующим, придавая всему эпизоду глубокий лиризм своим немного приглушённым матовым тембром. Камерный характер звучания сменяет яркое проведение главной темы у скрипок, которые при поддержке валторн и трубы взмываются в патетическом фортиссимо ввысь. Грозное вступление литавр в сопровождении тарелок обрывает общий динамический подъём, после чего мелодия у скрипок в нюансе пиано словно опадает, подхватывая на своём пути поочерёдные вкрапления тембров английского рожка, фагота, кларнета, флейты, бас-кларнета. Они озвучивают гаммаобразные мелодические линии, поочерёдно стекающие гибкими струями в триольном движении и растворяющиеся в зудящем аккорде низких струнных инструментов, для которых автор даёт указание в партитуре: *non diminuendo*, заставляя слушателя насторожиться от гулкого созвучия в нижнем оркестровом регистре (см. пример № 12).

Трансформация, которую претерпевает экспозиционный материал в разработочной части формы, в значительной степени влияет на восприятие слушателя, переключая его внимание на создание новых образных сфер, порой

не совпадающих с ранее сформированным образно-ассоциативным пространством. Это очень сильное средство выразительности в руках композитора, которое открывает широкий спектр потенциальных возможностей для развития идей в соответствии со скрытой программой генерального замысла сочинения.

Пример № 12

The musical score for Example 12 is divided into four systems, each spanning measures 1-4, 5-8, 9-12, and 13-16. The instruments involved are Cor Anglais, Bassoons, Cello/Viola/Bass, Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), and Bass Clarinet.

- System 1 (Measures 1-4):** Cor Anglais has a solo part starting in measure 1 with a *p* dynamic. Bassoons enter in measure 4 with a solo part, also marked *p*. Cello/Viola/Bass provides a harmonic accompaniment, starting with a *p* dynamic.
- System 2 (Measures 5-8):** Clarinet and Bassoon have melodic lines with triplets. Bassoon has a *pp* dynamic marking. Cello/Viola/Bass continues with sustained chords.
- System 3 (Measures 9-12):** Clarinet has a solo part starting in measure 10, marked *mf*. Bassoon has a *p* dynamic marking. Cello/Viola/Bass continues with sustained chords.
- System 4 (Measures 13-16):** Clarinet has a solo part starting in measure 15, marked *mf*. Bassoon has a *p* dynamic marking. Cello/Viola/Bass continues with sustained chords.

2

Fl. solo *mp*

Hp.

Vla. Vc. Bass

24

Fl.

Vla. Vc. Bass

В данном случае применение техники дробления фактурных элементов на краткие ячейки и зеркальности в формообразовании, обильное использование сольных голосов и проведение музыкальных тем в ином фактурном и тембровом решении, — наделяет художественную образность чертами размытости и неопределённости в характере эмоционального высказывания.

Лейтмотив вопроса становится определяющим для поиска образно-смысловой характеристики данного эпизода. Поскольку тематизм состоит из мотивных вариантов вальсовой мелодии из главной партии в их полифоническом разнообразии сольных и групповых голосов, складывается впечатление, что лирический герой симфонии обращает свой вопрос уже не к окружающей его действительности, а к самому себе. Это внутреннее ощущение обеспечивает «мужской» благородный тембр альты, его обрывочные сентиментальные воспоминания иллюстрируют в искрящихся красочных переливах то капризная скрипка, то целомудренная флейта, то резвящийся кларнет, то нежные романтические вздохи всей струнной группы.

То, что эпизод состоит из нескольких затухающих в конце своего развития периодов, говорит о субъективности психологических переживаний,

характерных для наплыва обрывков воспоминаний. Вместе с тем навязчивые мысли зачастую рождают пламенную идею, а постоянное воззвание к несбывшейся мечте – внутренний социальный протест, который в следующем за «сольным» эпизодом патетическом проведении вальсовой темы отразился в пафосном монологе линейного унисона из ярких красок симфонического оркестра: скрипок, трубы, валторны. И здесь эта тема обнажается вне сопровождения вихревых интонаций, в окружении которых она впервые выступала как крик одинокой души из рокового пламени войн и революций. Она звучит как кульминация в накале собственных мыслей и переживаний самого героя, как красная линия в разломе личности между субъективным и объективным, как трагическое их несоответствие в эпоху катаклизмов XX века.

Таким образом, разработочный раздел симфонии наметил новый поворот в художественном восприятии, определив образное прочтение музыкальной драматургии как субъективное переживание лирического героя своих жизненных коллизий на фоне социальных бурь. С одной стороны, глубокий индивидуализм, выраженный в интонационно-рваном лирическом контексте, с другой, воинствующие эпитеты наподобие сентенций социального симфонизма Шостаковича, обнаруживают глубокую пропасть между мечтой и реальностью современного человека в болезненной стадии его душевного состояния. Оригинальными средствами воплощения музыкального замысла, без надуманного усложнения музыкальной фактуры технологическими приёмами, композитор создал на основе традиционных принципов формообразования и оркестровки своеобразный образно-понятийный триумвират: лирический герой – окружающая его реальность – его субъективные переживания (воспоминания). Череда в их последовательности является средством игры с впечатлениями слушателя на фоне заданной в экспозиционных темах программы эмоционального переживания. От эпизода к эпизоду композитор постоянно держит в напряжении внимание слушателя, раскрывая всё новые грани образной сферы в процессе развития главной идеи сочинения.

Словно проекция апокалипсического накала от противоречивых метаний лирического героя звучит вихреобразный эпизод второго «скерцо» с взрывными аккордами тутти и раскатами тремолирующих литавр, который однозначно в произведении ассоциируется как символ катастрофы. Происходит решительный перелом в развитии драматургии – к альтам, виолончелям и контрабасам незаметно присоединяются кларнеты, бас-кларнет, фаготы и контрафагот, чтобы затем совместно внезапными троекратными резкими ударами обозначить начало нового поворота драматических событий во второй разработке, который вступает в конфликт с лирическим характером предыдущего материала. Одновременно с отрывистыми аккордами низких деревянных духовых и струнного пиццикато звучит педаль в исполнении тромбонов, валторн и литавр. И далее начинается вихрь фигурационных шестнадцатых в партиях высоких оркестровых голосов. Здесь присутствует весь набор тематических элементов, уже знакомый слушателю по эпизоду скерцо, но с применением принципа зеркальности в повторном изложении материала (вспомним, что реприза симфонии начиналась с побочной партии). Весь тематизм второй разработки словно сжимается, как в кривом зеркале отражая смысл, изначально заложенный в его образном послыле.

Кульминация симфонии – диатоническое фугато – представляется неожиданным конфликтом в развитии тематического материала и, соответственно, нарушением инерции восприятия, сложившейся ранее при осмыслении развёртывания формы. Важно отметить, что он зарождается, так же как и предыдущий эпизод, на основе связки низкого протяжённого аккорда в струнной группе – пространственного гула, который создаёт ощущение потустороннего незримого присутствия вечности на фоне суеты сиюминутных событий. Ядром темы фугато становится мелодия вальса из главной партии в шестидольном размере (6/8). Её отличает от первоосновы демонстрационный мажор диатоники в поочерёдном проведении всех оркестровых голосов, начиная с солирующего лейттембра валторны, звучание которой ассоциативно

связано с прообразом одинокой личности. Бодрое позитивное проведение заглавной интонации в подхвате радужного многоголосия духовых тембров меняет направление в эмоциональной характеристике тематического развития, преодолевая симптомы унылого депрессивного состояния. На смену политекстурной тембровой разноголосице фактурных элементов приходит стилистическая упорядоченность и формальная объективность. Бескомпромиссная устремлённость полифонических элементов фактуры к безупречности воспроизведения фугато побуждает как исполнителя, так и слушателя к аккумуляции творческого потенциала, к сосредоточенному вниманию к многоголосию ансамблевого исполнения. Валторну сменяет фагот, затем, поочерёдно, первый тромбон, вторая и первая трубы, затем туба. Каноническое многоголосное проведение темы с использованием чистых тембров духовой группы симфонического оркестра по характеру напоминает торжественную фугу в духе «Te Deum» (см. пример № 13). На смену мучительным поискам в психологических глубинах индивидуальности приходит абстрактная объективность в качестве полифонических закономерностей построения многоголосного канона. В данном эпизоде чинность и организованность выходят на передний план, а подавленность и иллюзорность отодвигаются общим позитивным напором консонантного благозвучия. Эмоциональная приподнятость на фоне пессимизма, заложенного в характере драматургии предыдущих разделов, рождает противоречивые чувства у слушателя, поощряя его к участию в создании образной основы для переживания переломного момента в оценке лирического героя, от приравнивания его судьбы к судьбам человечества, до возвышения его над личностным перед неизбежностью трансцендентного небытия. Может показаться, что мажорная эмоциональная сфера фугато призвана провозгласить торжество объективных законов мироздания над слабостью и беззащитностью человеческой натуры, однако в оркестровых наплывах «белой алеаторики» кроется некий зловещий подтекст. Суть его в том, что обезличенная

диатоникой тема лирического героя, будто сбросив собственную индивидуальность, начинает множиться в канонических проведениях различными инструментами и группами симфонического оркестра, постепенно охватывая весь его микрокосм. Микрокосм оркестра – отображение макрокосма Вселенной, и здесь обезличенная тема одного персонажа во множестве воплощений вычерчивает коллективный профиль современника той безжалостной эпохи.

Пример № 13

The musical score for Example 13 is presented in three systems, each with five staves. The instruments are Bassoons (Bsns.), Horns in F (Hns.), Bsn., Hn., Tpt., and Tbn. The first system shows the initial entry of the theme in Bassoons and Horns in F, marked 'solo' and 'mf'. The second system shows the theme being taken up by Bsn., Hn., Tpt., and Tbn., with dynamics 'mf' and 'cresc.'. The third system shows the theme continuing in Bsn., Hn., Tpt., and Tbn., with dynamics 'f' and 'solo'.

2

14

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

dim.

dim.

dim.

Tuba solo

mf

С присоединением к фугато английского рожка остальные духовые инструменты прекращают активное контрапунктическое противосложение в голосах, словно замерев от необычайной выразительности его тембра. Нисходящую мелодию подхватывают струнные инструменты, переплетаясь в сложном полифоническом движении, они формируют аккорд, а английский рожок вновь проводит тему, возглавив новую волну фугато уже в группе деревянных инструментов. После английского рожка тема проходит в партиях первой флейты, кларнета, второй флейты, гобоя. После флейты пикколо, настает черёд активного участия струнной группы: развитие фугато поддерживают поочерёдно альты, виолончели, контрабасы, первые скрипки наряду с присутствием в партитуре самостоятельных голосов духовых инструментов. Иногда пересекаясь, они образуют единую мелодическую линию в разных регистрах проведения, так, например, ближе к окончанию раздела флейта пикколо одновременно играет тему с первыми скрипками и фаготом в секунду через три октавы вверх создавая эффект акустического пространственного отражения свистящих обертонов (пример № 14).

Пример № 14

The image displays a musical score for Example 14, consisting of two systems of staves. The first system includes Piccolo, Bassoon, and Violin I. The second system includes Picc., Bsn., and Vln. I. The Piccolo and Bassoon parts are marked with a forte (f) dynamic. The Violin I part in the first system features a melodic line with a trill. The Picc. and Bsn. parts in the second system feature a melodic line with a trill. The Vln. I part in the second system features a melodic line with a trill.

Несмотря на насыщенность в проведении полифонических линий, фактура не выглядит перегруженной, а каждый её голос хорошо прослушивается благодаря выгодному расположению ведущего тему голоса по отношению к соседним инструментам в симфонической партитуре. Обозначив экспозицию фугато вначале, медные духовые инструменты больше не участвуют в ней за исключением эпизодичного противосложения в голосе второй валторны. С подключением к полифоническому многоголосию как самых низких, так и самых высоких оркестровых голосов композитор расширяет пространство звучания, создавая впечатление всеобъемлющего канонического взаимодействия.

Резким кластером рояля открывается следующий этап кульминационного раздела, который почти дословно повторяет эпизод скерцо из первой разработки симфонии. Однако здесь он выглядит более устрашающим, так как композитор помимо фортепиано к сопровождению вихревых фигураций в группах струнных и деревянных духовых инструментов добавляет глиссандо арфы, удары тарелок, тамтама, развёрнутые сольные эпизоды литавр, изображающие канонаду рвущихся снарядов. Хоральные аккорды в партии

медных инструментов разрастаются тяжёлой грозной поступью, и над этим фоном полиритмического бушевания ярких оркестровых красок возносится финальное проведение главной темы симфонии, которую в предельно высокой тесситуре исполняет труба и скрипки в увеличении. После многоголосной демонстрации вальсовой мелодии в фугато, её патетическое звучание в конце скерцо воспринимается органично как завершение общей кульминации симфонии, начало которому положило предыдущее развитие фактурно-интонационной драматургии.

Формирование целостного образа в воображении слушателя, в конечном счёте, зависит от того, как будет достигнута в соответствии с психологическими процессами финальная планка эмоционального накала в кульминационном разделе всего сочинения. Сама кульминация музыкального произведения может быть яркой или тихой, полифонической или мономелодической, лаконичной или разноплановой. Везде она является важным условием внедрения главного тематического элемента в подсознание слушателя в виде музыкального образа, в основе формирования которого заложены как культурологические условия общественного воспитания, так и личный опыт, накопленный в соответствии со степенью развитости художественного восприятия. Мажорный по характеру эпизод с фугато органично слился с мрачным эпизодом скерцо благодаря настойчивому экспонированию темы вальса из главной партии в разнообразном её преломлении. Основная идея симфонии об изломанной судьбе личности в трагическую эпоху социальных катаклизмов обнажается в кульминационном разделе, причём, начиная с фугато, слушатель начинает ассоциировать лейтмотив симфонии не просто с отдельной конкретной судьбой, а с одинаковостью судеб целого поколения. Этот образ возникает благодаря демонстративному разветвлению контрапунктических проведений обезличенной диатоникой главной темы во всевозможных регистрах и оркестровых тембрах, а затем объединению самых ярких оркестровых голосов

для её пафосного увеличения на фоне второстепенных фактурных элементов, изображая протяжный стон человечества от невыносимости бытия.

В заключение симфонии звучит продолжительное *Andante doloroso* в скорбном исполнении струнной группы. Зерном его тематизма является тихое хоральное построение с мерно чередующимися мелодическими оборотами у скрипок, альтов и виолончелей на основе органного пункта контрабасов. К звучанию струнных инструментов незаметно поочерёдно присоединяются фагот, английский рожок, кларнет, диалог которых воспринимается как послесловие. Голоса постепенно смолкают и в самом конце на затухающий аккорд струнных накладывается одинокий голос валторны, с которого и начиналась вся симфония. Этот эпизод – резюме автора о судьбе человечества – оставляет в переживаниях слушателя катарсический след, заставляя воображение возвратиться к той череде образов, которые стали причиной печали в характере данного постскриптума.

Третья симфония Александра Белобородова имеет название «Россия первой половины XX века». Она является одночастной, и продолжительность её звучания составляет приблизительно 23 минуты. По форме её можно было бы причислить к симфонической поэме, если бы не наличие ярко выраженных принципов симфонизма, отражённых в масштабности заложенных в музыке идей, острой конфликтности музыкальной драматургии и мощном развитии тематизма. Предельная ёмкость и информативность высказывания, которая достигается благодаря лаконичности и концентрации мысли, граничащей с афористичностью, отличает стиль композитора. Музыкальное время будто останавливается и за каких-нибудь полчаса иллюзорно проживается целая жизнь с историей взаимоотношений и переплетением «судеб героев» на незримой сцене образных переживаний в душе слушателя. Ясная окантовка законченных в своём развитии разделов формы даёт представление о многочастности и вместе с тем – единстве художественного целого, а линейная полифоничность тем рождает уникальные гармонические связи,

свойственные индивидуальному почерку композитора. Ухо слушателя быстро привыкает к диссонансной основе созвучий и незаметно для себя начинает воспринимать их как общую консонантную платформу для образования в тематической ткани гармонических тяготений разной степени напряжения, сопровождающих органичное преобразование акустических морфем. Тембровая палитра звучания симфонического оркестра оригинальна в разнообразии употребления как насыщенных чистых «спектральных» красок, так и нежных полутонов, когда смешиваются инструментальные голоса в неожиданных для слуха сочетаниях. Во всем ощущается рука мастера, способного без лишних усилий задеть тончайшие струны человеческой души посредством прочной композиционной технологии и вдохновения.

Эмоциональная сфера Третьей симфонии Белобородова насквозь пронизана болью о России, о непростых судьбах поколений её граждан в эпоху революций и войн. Символично, что после премьеры этого сочинения один из вдумчивых почитателей творчества композитора отметил родство образного строя симфонии с романом Бориса Пастернака «Доктор Живаго». В сознании рядового слушателя тематическая выразительность музыки ассоциативно навевала его личные впечатления, полученные от чтения этого романа, где эмоциональное переживание конфликта между индивидуумом и социумом накалено до предела. В завершающем симфонию послесловии *Dolorozo* так и слышатся стихи героя романа Юрия Живаго, смиренно, как и сам Пастернак, принимающего неотвратимость крестного пути безымянного интеллигента XX века:

*Ты видишь, ход веков подобен притче.
И может загореться на ходу.
Во имя страшного её величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.*

*Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.*

Литература

1. Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. 231 с.
2. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2009. 369 с.
3. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
4. Стачинский В. И. Кривые параллели искусства // Художественный текст: скрытое и явное. Петрозаводск, 2007. С. 114—121.
5. Холопова В. Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М., 2002. 24 с.
6. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.; Берлин, 2014. 384 с.
7. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. М., 1964. 85 с.

References

1. Kagan M. S. *Muzyka v mire iskusstv* [Music in the world of the arts]. St. Petersburg, 1996. 231 p.
2. Kazanceva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the theory of musical content]. Astrahan', 2009. 369 p.
3. Lotman Ju. *Analiz pojeticheskogo teksta* [Analysis of the poetic text]. Leningrad: Prosveshhenie, 1972. 271 p.
4. Stachinskij V. I. Krivye paralleli iskusstva [Curved art parallels]. *Hudozhestvennyj tekst: skrytoe i javnoe* [Literary text: hidden and obvious]. Petrozavodsk, 2007, pp. 114–121.
5. Holopova V. N. *Oblast' bessoznatel'nogo v vosprijatii muzykal'nogo sodержaniya* [Area of the unconscious in the perception of musical content]. Moscow, 2002. 24 p.
6. Holopova V. N. *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music]. Moscow; Berlin, 2014. 384 p.
7. Jakobson P. M. *Psihologija hudozhestvennogo vosprijatija* [Psychology of artistic perception]. Moscow, 1964. 85 p.