

**Шуберт – Годовский:
О «Пляске смерти» и совершенстве незавершенного**

Номинация: «Музыкальное искусство XX-XXI веков»

Дудоладова Амалия Владимировна

Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение «Приморский
краевой колледж искусств»

Отделение «Теория музыки», 3 курс

Научный руководитель – Волобуева Ирина Викторовна

*«Музыкальная восприимчивость до известной степени
есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было:
видение линий, идей, образов или событий. И даже там,
где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей».*

А. Швейцер

В истории музыки есть сочинения, которые до сегодняшнего дня вызывают споры. Одним из них является «Неоконченная» симфония Ф. Шуберта. Вопрос о структуре цикла, завершенности/незавершенности, по сути, остается открытым. По классическим канонам симфония не завершена: две части с темповым соотношением быстро-медленно, отсутствие тональной замкнутости. Но если предположить, что у симфонии есть скрытая программа, идея, то структура становится вполне логичной и оправданной. В эпоху Романтизма «чистые» инструментальные формы были поставлены в условия нового идеала искусства. Возникла проблема разъяснения скрытого смысла таких форм и понятной передачи этого смысла слушателю (в первую очередь в исполнении). «Поэтому в сознании романтиков музыка «абсолютная» диалектически сопрягается с музыкой, опирающейся на определенную программу» [5, 244]. Две господствующие романтические темы – это Любовь, чье присутствие наполняет собой вокальную и инструментальную лирику Р. Шумана, Ф. Листа, – и Смерть. Если в эпоху Барокко в немецкой инструментальной музыке, итальянской опере и мадригале смерть изображалась риторически, то «музыка... романтической эпохи чаще всего представляет Смерть как иконический знак – неизбежное для всякого живого существа личностно обусловленное эмоционально непосредственное переживание...» [Там же, 235]. Ранние романтики относятся к Смерти благоговейно и трепетно, как к другу, избавляющему от страданий¹. В эпоху центрального Романтизма Смерть – это трагедия, ужас, «эстетика безобразного»². Ино-

¹ Подобное отношение мы встречаем в творчестве Ф. Шуберта – это песни «Смерть и девушка», «К смерти», финал вокального цикла «Прекрасная мельничиха».

² Первое, что вспоминается, в связи с этим в композиторской практике XIX века – «Сон в ночь шабаша» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (гротескно перевернутая, словно отраженная в кривом зеркале, христианская месса); «Мефисто-вальсы» Ф. Листа, его же этюд «Дикая охота», «Фауст-симфония».

гда Смерть предстает в саркастически издевательском облики, в связи со «злой» пересемантизацией танцевальных жанров³.

Ф. Фетис создал оригинальную теоретическую концепцию, в которой впервые высказывается идея ценностного равенства музыки современной и старинной. «Такого рода явления исходят от романтической идеи о постоянной связи любых, сколь угодно удаленных точек мира, которые творцу надлежит с гениальной парадоксальностью соединить в художественное целое своего произведения (концепция романтической иронии, типологически параллельная барочному “остроумию”» [Цит по: 5, 260]. Одной из моделей европейской музыки, исторически очень далекой, но весьма созвучной романтическому духовному поиску бесконечного оказался григорианский хорал и тема средневековой секвенции *Dies irae*. По замечанию А. Кудряшова, «ценность исторически отдаленных музыкальных эпох и своеобразие представляющих эти эпохи великих творческих индивидуальностей была открыта именно романтиками»⁴.

В XIX веке индивидуальные стили композиторов, как прошлого, так и настоящего, становятся объектом для творческой работы у многих композиторов и исполнителей⁵. По мнению Е. Царевой, «именно с Брамса начинается столь характерная уже для XX века тенденция к сознательной ретроспекции, обращение к семантически определенным знакам выражения, помогающим читать музыкально содержательный текст произведения». [Цит. по: 5, 262].

В своей книге «Новые очерки» Р. Арнхейм предлагал «рассматривать искусство в контексте такого мира, в котором люди и другие существа или вещи больше друг на друга похожи, нежели отличаются. Соответственно, искусство для меня – это мир всюду распространенных сходств, взаимозависимостей и

³ «Пляска смерти» Ф. Листа, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского, финал «Симфонических танцев» С. Рахманинова, «Пляска смерти» К. Сен-Санса.

⁴ Хрестоматийный пример первого публичного исполнения баховских «Страстей по Матфею» Ф. Мендельсона в 1829 году стоит в одном ряду с менее известными, но столь же интересными явлениями из истории музыкальной культуры XIX века. Например, шестая «Историческая» симфония Л. Шпора, в каждой части которой композитор моделирует стили Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена (1839 год).

⁵ Так, например, И. Мошелес написал пьесу в честь Г. Ф. Генделя и в его манере, Р. Шуман в «Карнавале» помещает музыкальные портреты Ф. Шопена и Н. Паганини.

связей, мир подражаний, воспоминаний, аппроксимаций и новых интерпретаций, то есть совокупность коллективных усилий, направленных на то, чтобы облечь общечеловеческий опыт в некоторую форму» [2, 307].

В истории музыки, начиная с эпохи Барокко, закрепились определенные жанры, связанные с трагическим содержанием и, непосредственно, с темой смерти. Одним из них является старинный испанский танец-шествие сарабанда. В литературе того времени встречается устойчивое выражение – «Смерть танцует сарабанду»⁶. Близкими по характеру и аффекту сарабанде являются и другие танцы, не менее популярные в эпоху Барокко: пассакалия, чакона, фолия, граунд. Все эти танцы, несмотря на разные названия, имеют много общего. Главное – это трагическое содержание (например, хор «Crucifixus» из «Высокой» мессы Баха, написан в жанре чаконны или пассакалии). Важный отличительный конструктивный признак: вариационная форма, основанная на повторяющейся теме в басу – *cantus firmus*, позже *basso ostinato*. Как справедливо замечает Г. Абдулина: «В музыковедческой литературе до сих пор не сложилось точных определений. Не выявлены сходство и различие пассакалии и чаконны, нет разграничения в понимании их как форм и как жанров, нет критериев для классификации» [1, 9–10]. Это связано с тем, что в эпоху Барокко еще не сложилось точно закрепленных названий за конкретными жанрами⁷. Как отмечает В. Цуккерман, «жанры чаконны и пассакалии развивались параллельно и переплелись настолько, что попытки их точной дифференциации (...) обрекались на неудачу»⁸ [14, 127].

⁶ Первой печатной версией считается произведение Дж. Монтесардо, написанное им во Флоренции в 1606 г. («*Nuova inventione d'intavolatura*»). Однако еще в 1569 году вокальную сарабанду для погребальной процессии создал П. де Фреджо. К сожалению, она не сохранилась до наших дней. А сам композитор был осужден инквизицией.

⁷ Например, у И. С. Баха «симфония» – это и трехголосная инвенция, и вступительная пьеса во второй клавишной партите *c-moll*, и первый «Бранденбургский» концерт. У Г. Ф. Генделя «симфония» – это оркестровое вступление из оратории «Самсон» и т.п.

⁸ Г. Абдулина отмечает небольшие различия, которые состояли в том, «что чаконна в большинстве случаев была мажорной и предназначалась для ансамбля инструментов. Ее тема представляла собой гармонический костяк и начиналась со второй доли такта. А для пассакалии скорее характерен минорный лад, одностольное проведение темы, начинающейся с третьей доли такта, и более монументальный облик: она исполнялась в храме и была предназначена для органа» [1, 9].

В XIX веке интерес к таким танцам как пассакалия, чакона, фолия, граунд ослабевает. Но в XX столетии эти жанры находят новое прочтение у композиторов⁹. В подобных произведениях вновь используются знаковые темы или монопредметы, несущие в себе закрепленный многими поколениями смысл, например, как говорилось выше, тема средневековой секвенции *Dies irae* или тема ВАСН.

Но есть совершенно оригинальное произведение, в котором в качестве символа, знака, выбрана тема вступления из «Неоконченной» симфонии – Пассакалия Л. Годовского¹⁰. Интересно, что это произведение было написано осенью 1927 года, накануне девяносто девятой годовщины смерти Ф. Шуберта. В нотах композитор указал, что «это произведение является искренней данью уважения этому гениальному человеку, который несмотря на короткую и непримечательную жизнь, превосходно воплотил свои сокровенные эмоции в музыке».

«Пассакалия» представляет собой цикл из сорока четырех вариаций с фугой. Тема, заимствованная Годовским и использованная в качестве основы вариационного цикла, представлена без фактурных и регистровых изменений (*пример 1*). Она звучит в низком, виолончельно-контрабасовом регистре. Предельно приглушенная динамика (*pp*), использование левой педали фортепиано (*una corda*) и октавный унисон фактуры придают этой теме настороженное, призрачное звучание¹¹.

⁹С. Рахманинов, Вариации на тему Корелли; М. М. Понсе, Вариации на тему «Испанская фолиация» и Фуга для гитары; М. Рeger, Интродукция, пассакалия и фуга; Р. Шедрин, Пассакалия в III части Первого фортепианного концерта; А. Шнитке, Пассакалия; Б. Бриттен, «Танец смерти» из «Баллады о героях».

¹⁰ Леопольд Годовский (1870–1938) – американский пианист-виртуоз, фортепианный педагог и композитор. Учился у В. Баргиля и Э. Рудорфа в Высшей школе музыки в Берлине (1884) и у К. Сен-Санса (1887–1890) в Париже. В 1890–1900 преподавал в консерваториях в Филадельфии и Чикаго, затем в Берлине; в 1909–1914 руководитель класса высшего пианистического мастерства Академии музыки в Вене (среди его учеников – Г. Г. Нейгауз). С 1914 жил в Нью-Йорке. Автор транскрипций на этюды Шопена, пьесы французских клавесинистов.

¹¹Композитор дает ремарку – *mesto e misterioso* (грустно и мистически).

Пример 1. Л. Годовский. Пассакалия, т. 1–8. Тема

В темах трагического характера часто встречается нисходящее (реже восходящее) диатоническое или хроматическое движение, остановка на V ступени лада, фригийская каденция (См. пример 2, пример 3, пример 4, пример 5).

Пример 2. Г. Перселл. «Дидона и Эней», ария Дидоны, т. 1–5

Пример 3. И. С. Бах. «Высокая» месса, «Crucifixus», т. 1–4

Пример 4. Г. Ф. Гендель. Сюита №7, Пассакалия, т. 1–4

Пример 5. Ф. Куперен. Сюита №8, Пассакалия, т. 1–3

В теме Шуберта нет прямого нисходящего движения, и все же, здесь можно выявить скрытый фригийский оборот (*пример 6*), чему способствует и натуральный минорный лад, и долго выдержанная V ступень.

Пример 6. Ф. Шуберт. «Неоконченная» симфония, I часть, Вступление, т. 1–8

В эту тему Годовский вносит два небольших, но весьма важных отличия:

1) затакт в одну четверть, образующий скачок с V на I ступень¹²;

2) завершающий эту тему утвердительный нисходящий ход: V – I (См. *пример 1*). У Шуберта тема завершалась вопросительной ямбической интонацией, характерной для эпохи Романтизма – интонацией «риторического вопроса», остающегося без ответа.

Перед исполнителем и слушателем возникает совершенно определенный мрачный, непреклонный образ. Кого можно изобразить подобными средствами: медленный темп, низкий регистр, натуральный минор, призрачное, нивелированное звучание, жанр пассакалии? Нам представляется, что это – портрет Смерти¹³. Интересно, что в древнегреческой мифологии бог смерти Танатос – мужского рода. Равно, как и изображение скелетов – Смерти в средневековый период. «Старуха с косой» – образ, характерный для славянского и романского мировоззрения¹⁴.

¹² Таким образом, композитор заостряет, делает более определенным жанр этой темы. Пассакалия, по замечанию Г. Абдуллиной начинается обычно с затакта, с третьей доли [См. об этом выше].

¹³ «Можно быть близким до педантичности к оригиналу – и все же исказить его дух, и, наоборот, можно далеко отойти от оригинала, но передать то, что всего важнее – поэтический образ, душевное настроение» [7, 182].

¹⁴ Как утверждает лингвист и переводчица М. Миронос, это связано с языком, с тем, как звучало слово «смерть». Санскритский корень «мрт», вошедший в славянские и романские языки связан со словами женского рода, поэтому «славянская культура и культура романских языков дают женский образ смерти». Корень «дот», «дет», «тод» – мужского рода, поэтому в скандинавской, немецкой, английской культурах Смерть – мужского рода [10].

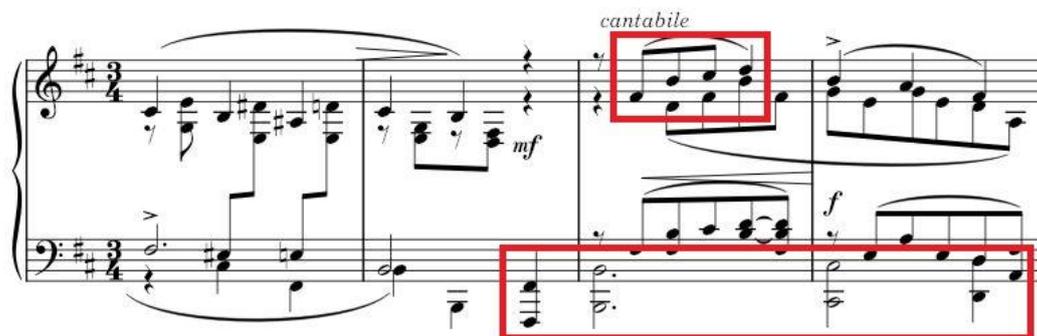
Первые пятнадцать вариаций – это словно «проявление фотографии» – образ становится все более явным, выпуклым, скульптурным. Неизменными сохраняются темп (*Andante Moderato*), тональность h-moll (за исключением X вариации), форма (восьмитакт, период единого строения или «большое предложение» по определению Г. Заднепровской). Годовский использует метод вариаций на *basso ostinato*, усложняя фактуру, гармонию, лад в первых семи вариациях¹⁵. В VIII и IX вариациях тема переходит в верхний голос, сначала без изменения ритма, а затем ритмическая пульсация учащается. Каждая длительность дробится в триольном движении¹⁶. X вариация – это «зеркальное» отражение фактуры VII вариации. Тема представлена в основном ритмическом варианте, но звучит в сопрано, а не в басу, в аккомпанементе – триольное движение. Важное значение имеют поясняющие ремарки для исполнителя. Благодаря этому складывается образ Смерти, которая, несмотря на свой жуткий облик, не пытается пугать, угрожать. Она вкрадчивым голосом зачаровывает, поет колыбельную, убаюкивает, рисует причудливые картины, затуманивая сознание. Так, в первых двух вариациях отчетливо выявляется диалогичность верхнего и нижнего голосов, причем в первой вариации сохраняется диатоника, но минор здесь уже не натуральный, а гармоническо/мелодический. Во II вариации противопоставляются суровая тема баса и хроматическое восхождение верхнего голоса – *passus duriusculus* – символизирующее ужас романтического героя после осознания, кто перед ним. В III и IV вариациях усиливается экспрессия (*meno p molto espressivo; espressivo cresc.; marcato*). В IV вариации тема, оставаясь в басу, звучит в среднем, а не в низком регистре: «Я друг твой, ты меня не бойся...». В V вариации (*пример 7*) появляется ремарка *cantabile*. Тема звучит ярко, полнозвучно, впервые появляется *f*. В верхнем голосе возникает новый ритми-

¹⁵ Так, например, уже в I вариации лад становится гармоническим и появляется прерванный оборот. Во II вариации Годовский использует хроматическую секвенцию. В III вариации значительно уплотняется фактура, появляются эллиптические соединения и изменяется гармония в окончании: вместо тоники звучит II₂.

¹⁶ В VII вариации также есть триольное движение, но в аккомпанирующих голосах. В VIII вариации так изложена тема.

ческий вариант темы, образуя новый диалог: «романтический герой», словно под гипнозом¹⁷, вторит голосу Смерти:

Пример 7. Л. Годовский. Пассакалия, т. 40–43. Вариация V



В VI вариации появляется «кружащееся» движение в среднем голосе, чередующееся со скачками – предвестие будущей «пляски». А в верхнем голосе – нисходящие хроматические ходы (*passus duriusculus*), напоминающие о том, кто поет песню и ждет героя. С VII по IX вариацию, как уже было сказано выше, учащается ритмическая пульсация, происходит дробление длительностей, а тема звучит в двух вариантах: основной (*marcato*) проходит в нижнем голосе, а измененный, в триольном ритме – в верхнем. Музыка приобретает скерцозный, фантастический колорит благодаря динамике *pp*, высокому регистру, октавным скачкам (из второй в третью октаву), легкому касанию клавиш (указание композитора – *leggiero*) на *staccato*. К IX вариации звучание становится утонченно изящным, хрупким, за счет соединения разных штрихов в одновременности (*staccatissimo* и *cantabile*), приему переброса левой руки через правую, изысканным «сладостным» (*dolcissimo*) хроматизмам. X (пример 8) и XI вариация – это уже новый жанр, ноктюрн. Тема проходит в верхнем голосе, она звучит спокойно, умиротворенно (*tranquillo*), а в аккомпанементе наблюдается типичное для ноктюрна «волнообразное» движение по звукам аккордов в широком расположении. Происходит перегармонизация неизменной темы. На тоническом органном пункте параллельной тональности (D-dur) звучат причудливые гармонии, образующие эллиптическую цепь¹⁸.

¹⁷ Гипнос, бог сна – брат-близнец Танатоса, бога смерти в древней Греции.

¹⁸ D₇^{#5} → (D-dur), D₂ → (F-dur), VII₄₃ → (G-dur), II₆₅ → (D-dur), D₆ → (h-moll), VII₄₃ → (e-moll) и т.д.

Пример 8. Л. Годовский. Пассакалия, т. 81–86. Вариация X



Интересно, что мелодическая и гармоническая каденции этой вариации не совпадают. Разрешение неустойчивой гармонии в тонику приходится на начало XI вариации. Таким образом, возникает непрерывность, замкнутость «хороводного» движения. В XI вариации возвращается основная тональность и «песня Смерти», сопровождаемая просветленным восходящим движением по звукам одноименной тоники, а затем фригийской каденцией в басу, приводящей к появлению нового образа. Порывисто и страстно (*con fuoco ed appassionato*) звучит XII вариация. Тема проходит то в среднем, то в верхнем голосе, завуалированная другими голосами, расходящимися в противоположном направлении¹⁹. Широкий охват регистров, яркая динамика (*ff*), отсутствие плавности, характерной для предыдущих вариаций (скачки *non legato*), словно приоткрывают завесу над торжествующей Смертью²⁰. С XIII по XV вариацию движение затормаживается (*sostenuto piu lento*). Тема вновь переходит в низкий регистр, но звучит на фоне ритмизованного оstinатного органного пункта. Нисходящее хроматическое движение охватывает три октавы («спуск в бездну»).

¹⁹ В нотах композитором маркировано, что «тема пассакалии должна выделяться во всех вариациях, должна быть заметной, но не слишком заметной, когда она не является ведущим голосом».

²⁰ В искусстве Средневековья сформировались два основных сюжета: «пляска Смерти» и «триумф Смерти», отраженные во множестве произведений искусства [См. об этом 11].

Динамика приглушается до *ppp*, гармонии и регистр становятся еще более мрачными²¹. Разрешение в тонику происходит только в начале XV вариации, но триольный ритм и нарастающая динамика (*molto cresc. ed agitato*) вносят ощущение беспокойства и смятения.

С XVI по XXIII вариацию начинается новый миницикл. Происходит резкое изменение темпа (*Allegro moderato*), штрихов (*non legato, articolato*), характера, ритма (движение шестнадцатыми). Все это указывает на собственно «пляску Смерти». От вариации к вариации наблюдается усложнение фактуры и технических приемов. А в XIX вариации происходит первое нарушение метра. В верхнем пласте движение в ритме польки (две шестнадцатых – восьмая) начинается с «затакта» ко второй доле, а в нижнем – с «затакта» к третьей доле. Несовпадение акцентов, полифонизация фактуры, сложная прихотливая ритмика, нарастающая динамика от *pp* до *ff* усиливают ощущение фантазмагии. Но в XXII вариации (*пример 9*) вновь резко меняется характер (*espressivo, dolcissimo e tranquillo, p subito e legato*). Главную роль играют лад и фактура: одноименный H-dur, струящиеся фигурации в среднем голосе погружают в мир грез, словно Смерть «сжалилась» и вновь поет колыбельную.

Пример 9. Л. Годовский. Пассакалия, т. 176–179. Вариация XXII

²¹ «Действие» разворачивается от малой до контроктавы. Композитор использует прием дезальтерации ($S_{\text{мел}} - II_7^{\text{нат}}$), изображающий «угасание». Большое значение здесь имеет неаполитанская гармония, причем как в мажорном, так и в минорном вариантах лада.

XXIII вариация закрепляет это образное состояние. Тема окружена подголосками и сопровождается ноктюрновым, «баюкающим» аккомпанементом. Движение становится размеренным (*piu lento*), в первых четырех тактах на тоническом органном пункте чередуются плагальные гармонии, практически отсутствующую диссонансы (*пример 10*). Это полное погружение в мир гармонии и покоя²². Смерть по Новалису, есть романтизирующее начало жизни.

Пример 10. Л. Годовский. Пассакалия, т. 184–186. Вариация XXIII

Важно отметить и то, что Годовский записывает эту вариацию на трех строчках, словно изображая, как душа героя воспаряет к другой жизни. Если соединить фигурации шестнадцатых на первую долю в верхнем пласте и аналогичные фигурации на вторую долю в нижнем, то получается «фигура», напоминающая музыкально-риторическую барочную фигуру – «взмах ангельского крыла» (как в Прелюдии C-dur И. С. Баха *см. пример 11*).

Пример 11. И. С. Бах. ХТК, I том, прелюдия C-dur, т. 1–2

В конце этой вариации композитор ставит две тактовые черты, давая понять, что первый большой раздел вариаций – «песня и пляска Смерти» – завершен.

Второй большой раздел – с XXIV по XLIV вариацию – это «триумф и пляска Смерти». Этот раздел начинается в темпе *Allegretto*. И на протяжении

²² Интересна и ремарка композитора – *armonioso*.

четырёх вариаций будет усиливаться нагнетание напряжения и драматизация образа. В XXIV вариации словно изображается «взмах косы Смерти» (форшлаги, пунктирные ритмы в верхнем и среднем голосах, причем в среднем голосе этот ритм записан более сложно, с заливованными нотами). В XXV вариации происходит первое нарушение структуры темы: девять тактов вместо восьми. Буйство inferнального хора, который возглавляет «мрачный жнец», показано новыми выразительными средствами. Тема скрыта в «волнообразных» движениях шестнадцатых, она звучит энергично, ярко (*ff*). Внутри ровного непрерывного движения шестнадцатых возникает ритмическая полифония: четвертными длительностями со штилями вниз выделена тема, а между первой и второй долями в верхнем пласте возникает фигура «барабанная дробь», также со штилями вниз. Интересно отметить, что композитор дает ремарку *martellato* (буквально, «ударяя молотом»), прием, при котором звуки извлекаются сильно и резко²³. В XXVI вариации (*con brio sempre ff e non legato*) эту ритмическую фигуру мы будем слышать на разных метрических долях. Она образует своеобразную стретту. Кульминацией этого хора является XXVII вариация (пример 12). Максимальное усложнение ритмического рисунка (триоли шестнадцатыми, трелеобразное движение тридцать вторыми), новая выразительная ритмоинтонационная фигура – «взлетающая тирата», динамика *fff* и мажорная тоника в каденции.

Пример 12. Л. Годовский. Пассакалия, т. 217–218. Вариация XXVII



²³ В похожих эпизодах «Пляски смерти» Ф. Листа А. Сейберт отмечает, что «с одной стороны, это схоже с бряцающими костями скелетов... С другой стороны общий контур пассажа представляет собой круговое движение, некий вихревой поток, закручивающийся в воронку подобно смерчу. Данная фигура характерна для хора» [9, 4–5].

После паузы возникает «лирическое интермеццо» – вариации XXVIII–XXX. В темпе *Andante sostenuto* очень выразительно, элегично звучит тема, которая канонически проводится в теноре и сопрано. Ее сопровождают расходящиеся хроматические ходы в басу и альте. XXIX вариация – это «вариация на вариацию». Здесь сохраняется каноническое проведение темы, но усложняются сопровождающие голоса²⁴. XXX вариация – легкая, полетная в начале (*veloce* – бегло, *leggierissimo* – легчайше), становится страстной и заметно напряженной к концу, словно подготавливая второй круг страшного хоровода. С XXXI по XXXV вариацию, благодаря скачкам на широкие интервалы в левой руке, пунктирному ритму в правой руке, неожиданным *sf* на слабых долях, музыка становится тревожной. Тема «искажается» за счет повторов коротких мотивов и ритмического варьирования внутри вариации²⁵. XXXIII²⁶ вариация – это накопление энергии в постепенном нагнетании динамики, усложнении ритмики, полифонизация фактуры, появлении форшлагов. И наконец, устремленный вверх пассаж шестьдесят четвертыми (*rapido*) приводит к кульминационным XXXIV – XXXV вариациям (*пример 13*). Мощное аккордовое звучание *ff* (композитору вновь нужны три строчки), тема, изложенная октавами в глубоких басах, самый широкий охват регистров (диапазон звучания от контроктавы до четвертой) – это и есть «триумф Смерти».

Пример 13. Л. Годовский. Пассакалия, т. 274–277. Вариация XXXIV

²⁴ Годовский вновь использует запись на трех строчках, но от *armonioso* XXIII вариации нет и следа. Минорный лад и хроматическое движение в альте заостряют трагический характер этой вариации.

²⁵ Восемьтакт распадается на два различных по ритму четырехтакта, объединенных общим гармоническим развитием.

²⁶ В этой вариации, так же, как и в XXV, происходит нарушение квадратности.



XXXVI вариация – это небольшое отступление перед финалом-катастрофой. Начиная с XXXVII вариации, идет неуклонное нарастание. Композитор задействует все средства, чтобы создать иллюзию «смерча», «воронки», затягивающей в себя все и вся. Динамика находится в пределах *f-ff-sempre ff*. К обозначению характера *sempre con fuoco* добавляется *e maestoso, appassionato*, указание артикуляции – *sempre martellato*. «Волнообразное» движение по звукам аккордов в широком расположении объединяется с хроматическим движением и скачками на широкие интервалы. Тема звучит в верхнем пласте фактуры (а здесь их четыре) ровными восьмыми, которые буквально «вбивают» ее интонации. Больше нет ничего человеческого. «Романтический» герой исчез, забыт. Как говорил Смерть у Терри Пратчетта: «Справедливости нет, есть только Я».

Вариация XL – это апофеоз²⁷ (пример 14). Ритмический рисунок вызывает в памяти трагедийные темы эпохи Барокко²⁸ (пример 15).

²⁷ Сорок – одно из наиболее значимых символических чисел в Библии. Оно обозначает нечто очень знаменательное и священное, важнейшие события в библейской истории человечества. А также символизирует переход от настоящего к будущему, конечность человеческой жизни, странствия и ожидания.

²⁸ Смерть торжествует, как в последней песне из цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского: «Кончена битва, Я всех победила...».

Пример 14. Л. Годовский. Пассакалия, т. 322–326. Вариация XL

Пример 15. Г. Ф. Гендель. Concerto grosso op.6 №10, 1 часть, т. 1–4

В четырех последних вариациях время «сжимается»: каждая из вариаций всего по четыре такта. Танцевальное начало проявляется отчетливо уже в XLI вариации (пример 16): тема изложена в ритме размера 6/8, характерного для тарантеллы и жиги²⁹, хотя размер при ключе не меняется.

Пример 16. Л. Годовский. Пассакалия, т. 330–333. Вариация XLI

В двух следующих вариациях тема звучит легко и стремительно ровными восьмыми. Она изложена параллельными сектаккордами с хроматическим

²⁹ В эпоху Ренессанса во Франции и Испании были распространены подвижные чаконны, исполнявшиеся в сопровождении гитары или лютни, с пением и игрой на тамбурине и кастаньетах. К концу XVI столетия чакона входила в городской музыкальный фольклор и звучала на театральных подмостках, являясь неотъемлемым атрибутом музыкальной характеристики Арлекина. Жанр пассакалии первоначально также представлял собой испанскую песню в сопровождении гитары.

противодвижением в нижнем голосе³⁰. Интересно, что звуки темы приходится на четные восьмые, возникает несовпадение метрических и ритмических акцентов, что придает теме фантастический и зловеще-скерцозный характер. В этих вариациях отсутствуют затакт и разрешение в тонику, вторгающийся каданс «сплавляет» два проведения в одно. Наконец, в XLIV вариации тема сжимается до двух тактов, дважды повторенных в разных регистрах (*пример 17*). Здесь отчетливо проявляется жанр тарантеллы или фолии.

Пример 17. Л. Годовский. Пассакалия, т. 342–345. Вариация XLIV



Динамика нарастает до *ff*, но при этом происходит постепенное погружение в низкий регистр. В небольшой заключительной каденции (последний четырехтакт), от темы остается только начальный мотив³¹. Арпеджированный пассаж шестнадцатыми охватывает диапазон от малой до третьей октавы, но неожиданно обрывается (*пример 18*). Четвертная пауза (аналогия барочной музыкально-риторической фигуры *tnesis*) предваряет финальную точку – октавный унисон в басу (субконтроктава – большая октава³²).

Пример 18. Л. Годовский. Пассакалия, т. 346–349. Вариация XLV. Заключительные такты Пассакалии

³⁰ Возникает аналогия со вторым элементом основной темы Скерцо из Второй сонаты Ф. Шопена.

³¹ В коде первой части «Неоконченной» симфонии Шуберта также настойчиво повторяется начальный мотив темы вступления, но если у Шуберта это интонации «рыдания, оплакивания», то у Годовского – скорее изобразительный момент «закручивания воронки» (это связано с темпом и регистром).

³² Здесь вспоминается окончание сонаты h-moll Ф. Листа.



Напомним, что анализируемое сочинение Годовского, помимо цикла из сорока четырех вариаций, также содержит фугу, написанную на эту же тему. Но мы её не рассматриваем в своей работе, так как по задумке самого композитора возможно исполнение и без нее, что подтверждается ремаркой в нотах: «Если без фуги, то Пассакалия заканчивается здесь».

В статье «О соотношении между содержанием и средствами музыки» Л. Мазель утверждает, что «если музыка отражает явление действительности, выражает чувства, эмоции, моделирует их, то ее средства (или, по крайней мере, некоторые из них) призваны быть именно средствами выражения (отражения), и в этом смысле они содержательны. Но самый характер содержательности, характер связи между содержанием и средствами, далеко не одинаковый в различных условиях, еще не раскрыт с необходимой полнотой и представляет собой одну из центральных проблем в той их совокупности, которая издавна ощущается и обозначается как “тайна воздействия музыки”» [6, 29].

Тайна «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта, на наш взгляд, заключается в противоречии ее внешней, структурной *незаконченности* и внутренней целостности, *завершенности* художественного образа³³. Л. Михеева, и В. Галацкая в своих исследованиях «Неоконченной» симфонии отмечают, что она «представляет собой новый тип лирико-драматической симфонии, – вполне законченное произведение, так как круг заложенных в ней лирических образов

³³ Между парами понятий законченность/незаконченность и завершенность/незавершенность есть принципиальное различие, которое определяет С. Ступин: «Первая пара терминов подразумевает исключительно технические характеристики, соответствующие “сделанности/несделанности” (...). Вторая пара понятий, в свою очередь, связана содержательными характеристиками» [См. об этом 13, 12].

и их развитие исчерпывают себя в пределах двух существующих частей³⁴» [3, 212]. Тонально-разомкнутых инструментальных произведений или циклов, конечно, очень мало. И в каждом случае – это индивидуальное, неповторимое решение: Вторая баллада Ф. Шопена (*F – a*), Девятая симфония А. Брукнера (*d – E*), Десятая симфония Г. Малера (*D – Des*). Контекст каждого отдельного произведения находится «в контексте некоторой системы музыкального языка» [6, 31]. А что такое музыкальный язык?

Музыкальный язык, по определению Л. Мазеля, это типичные интонационно-ритмические обороты и другие средства (гармония, жанр), которые имеют тот или иной, пусть даже обобщенный, характер. Такие обороты и средства даже вне конкретных музыкальных контекстов имеют вполне устойчивые характеристики, особенно если происходит их объединение³⁵. Некоторые такие средства получили в музыковедческой литературе специальные названия, например, «мотив вопроса», описанный Э. Куртом или «гамма Черномора»³⁶. Жанры пассакалии, сарабанды, чаканы можно отнести к подобным «первичным комплексам» или «знакам», так как они имеют определенное семантическое значение и «набор» выразительных средств³⁷. Благодаря пассакалии в музыке возникает еще одно измерение, по выражению Л. Ковнацкой, «духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [Цит. по: 1, 15].

В XX веке пассакалия обретает вторую жизнь, появляется много разных ассоциаций и жанровых обозначений. Характерный «первичный комплекс» можно обнаружить в таких жанрах, как баллада, марш, прелюдия, концерт [См. об этом там же, 15]. Но связь пассакалии с трагическим содержанием сохраняется. Ярким примером этому является творчество Б. Бриттена. Он применяет

³⁴Предпосылки к появлению подобного цикла обнаруживаются в творчестве Л. ван Бетховена – это его двухчастные сонаты. Причем, соната op. 111 c-moll близка «Неоконченной» по драматургии.

³⁵Л. Мазель называет их «первичными музыкальными комплексами» [См. об этом: 6, 33].

³⁶ Фактически, они стали «знаками», по определению А. Кудряшова.

³⁷ «Так пассакалия и чакана из танцев перерождаются в высокие жанры, раскрывающие определенный образ и демонстрирующие его масштабность и смысловую глубину» [1, 14].

вариации на *basso ostinato* (специфическая форма английского граунда) в «Погребальном пении» из оперы «Альберт Херринг», в «Погребальной песне» из «Серенады», живописной картине потопа в миракле «Ноев ковчег», «Танце смерти» из «Баллады о героях» [См. об этом: 4, 346].

В таком же идейно-эмоциональном контексте разворачивается и Пассакалия Л. Годовского. Но примечательно то, что в качестве темы он использует тему вступления «Неоконченной», слегка видоизменяя ее и заостря жанровую природу. Создав совершенно самостоятельное произведение, Годовский как бы «вывел на поверхность» ту идею, которая, возможно, родилась у Шуберта в процессе написания симфонии. Т. Адорно, исследуя музыку Шуберта, говорит о «бессилии герменевтики смерти, присутствующей во многих его произведениях (...). Гармонический сдвиг (...), модуляции и альтерации приводят слушателя к “средоточию ландшафта, где сущность минора становится очевидной”» [Цит. по: 12]. А. Хоменя считает, что «от первой романтической симфонии, как часто и небезосновательно представляют «Неоконченную» симфонию Шуберта, к последним романтическим симфониям – Девятой Брукнера и Десятой Малера, также неоконченным, выстраивается смысловой лейтмотив – своеобразная арка, которая неожиданно собирает под своими сводами трех совершенно разных музыкантов, объединив их (...) в одномоментном синхроническом срезе вне временной данности – “три неоконченные романтические симфонии”» [13, 15].

Финал Девятой симфонии Брукнера – *Adagio* E-dur – современники восприняли как «мистическое последнее слово», а самого композитора нарекли «мистиком»³⁸. Финал «Неоконченной» Шуберта (*Andante* E-dur) не является столь очевидным. Но, благодаря Пассакалии Годовского можно с большей уверенностью предположить, что, вероятно, впервые в истории симфонического жанра возникла новая структура цикла, главная идея которого – «Смерть и

³⁸ «В восприятии современников мистическое было связано с брукнеровским посвящением симфонии Богу» [См. об этом 13, 18].

Просветление, обретение покоя»³⁹. Ведь во всех отечественных музыковедческих источниках, посвященных анализу симфонии, акцентируется внимание на главенстве темы вступления в первой части, трагической коде⁴⁰ и светлой лирике второй части.

Возможно, что «Неоконченная» была «первой ласточкой» в русле создания композиторами второй половины XIX–XX веков многочисленных «Плясок смерти», а также новой драматургии инструментального цикла, где «романтический» герой погибает в столкновении с Судьбой⁴¹, Роком и обретает покой в Вечности. У самого Шуберта подобный финал, в той же тональности, мы обнаруживаем в вокальном цикле «Прекрасная мельничиха», а еще композиторы эпохи Барокко отмечали (в связи с теорией аффектов) общность вокальной и инструментальной музыки⁴². Эстетический анализ произведения не может проходить «мимо того, что в музыке выражено, а потому включает и семантический анализ средств» [6, 69]. Сами же средства, по определению Мазеля, имеют «формообразующую, коммуникативную, направленную на максимально ясное, логичное сообщение слушателю того, что в сочинении отражено» [Там же, 70].

На основе анализа Пассакалии Годовского мы сделали, возможно, слишком смелый, но убедительный для себя, вывод о цельности и завершенности «Неоконченной» симфонии Шуберта.

³⁹ Из письма Ф. Шуберта 1825 года: «Если бы он мог хоть раз взглянуть на эти божественные горы и озера, один вид которых грозит подавить и поглотить нас, он не цеплялся бы так за свою ничтожную жизнь, а почитал бы великим счастьем приобщиться к непостижимой силе земли для создания новой жизни» [15, 2].

⁴⁰ «Последние такты звучат как трагический эпилог» [8, 32].

⁴¹ Ф. Шопен, Соната b-moll.

⁴² «... через вокальную музыку учат различать и распознавать свойства фигур и затем надлежащим образом применять их в инструментальной музыке, поскольку в отношении аффектов они и есть не что иное, как подражание вокальной музыке» [Цит. по: 16, 21].

Литература

1. *Абдуллина Г.* Пассакалия и чакона в современной музыке. СПб.: Композитор, 2019.
2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. М.: Прометей, 1994.
3. *Галацкая В.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. М.: Музыка, 2016.
4. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М.: Композитор, 1974.
5. *Кудряшов А.* Теория музыкального содержания второе издание. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2010.
6. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. М.: Советский композитор, 1991.
7. *Мильштейн Я.* Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М.: Музыка, 1967.
8. *Михеева Л.* 111 симфоний. СПб.: Культ-информ-пресс, 2000.
9. *Сейберт А.* «Totentanz» Ференца Листа и «Триумф смерти» Буаномико Буффальмакко: к проблеме взаимодействия музыки и живописи // Историко-теоретические вопросы музыкознания. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/totentanz-ferentsa-lista-i-triumf-smerti-buonamiko-buffalmakko-k-probleme-vzaimodeystviya-muzyki-i-zhivopisi> (дата обращения: 16.01.2024).
10. *Семенов И.* От скелета до Брэда Питта. Как менялся образ смерти в визуальной культуре. URL: <https://takiedela.ru/news/2019/12/17/obraz-smerti/> (дата обращения 7.02. 2024).
11. *Сомов А.* Пляска Смерти // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона 1890–1907. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пляска_смерти (дата обращения 1.02.2024).
12. *Уваров М.* Смерть и погребение в музыке // Альманах «Фигуры Танатоса», Кладбище. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/uvarov-ms/smert-i-pogrebenie-v-muzyke> (дата обращения 7.02.2024).
13. *Хоменя А.* «Неоконченная симфония» Антона Брукнера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования №2 (28) 2013, 14-21 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neokonchennaya-simfoniya-antona-bruknera/viewer> (дата обращения 8.11.2023).
14. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М.: Музыка, 1987.
15. Шуберт. Жизнь и творчество. Великие композиторы № 56, 2008.
16. *Яворский Б.* Сюиты И. С. Баха для клавира. М.: Классика-XXI, 2019.