

**Театральность фортепианной музыке XIX века на примере пьесы
«Макбет и ведьмы» Б. Сметана**

Номинация: «Музыкальное искусство XVIII–XIX веков»

Кудрина Полина Евгеньевна

Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение

«Приморский краевой колледж искусств»

Отделение «Теория музыки», 3 курс

Научный руководитель — Волобуева Ирина Викторовна

XIX век — это время расцвета фортепианной музыки. Новый инструмент, который был изобретен в начале XVIII века¹, благодаря усовершенствованию, окончательно вытеснил клавесин и его разновидности. Бетховен, как известно, писал свои сонаты и концерты исключительно для фортепиано. В 30-е годы XIX века появилась целая плеяда блестящих салонных пианистов-виртуозов², а высшим достижением салонной культуры стали оперные транскрипции, парафразы, фантазии³. Они указывали на оперу, были театральными, благодаря вокально-текстовой (вербальной) природе мелодий, ведь в мелодическом движении ощущается логика слова. Выстраивая парафразы и фантазии на материале определенных тем, композиторы могли ярко воплотить основной конфликт, идею оперы⁴. По замечанию Д. Ивачевой, «театральные характеристики оперного жанра проявляются через перенос в фортепианную парафразу номера, в котором происходит основная завязка конфликта, стягиваются все сюжетные линии оперы» [6, с.34].

¹ Считается, что не позднее 1700 года Бартоломео Кристофори (1655–1731) изобрел инструмент с молоточковой механикой (*gravicembalo col piano e forte*), описанный в 1711 году Шипионе Маффеи в «Giornale dei letterati d'Italia». Спустя пятнадцать лет механика была усовершенствована немецким органным мастером И. Г. Зильберманом, благодаря чему инструмент получил признание. Это находит отражение даже в музыкальных сочинениях, например, у К. Ф. Э. Баха есть Рондо *e-moll* «Прощание с моим Зильбермановским клавикордом» (известно, что композитор предпочитал клавикорд, но потом переключился на пианофорте).

² А. Герц, И. П. Пиксис, Ф. В. М. Калькбреннер, Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, С. Тальберг и др.

³ Огромной популярностью пользовались фантазии Сигизмунда Тальберга, о чем свидетельствует австрийский музыкальный педагог, композитор и критик А. В. Амброс: «сквозь ослепительно бравурные пассажи улыбаются знакомые мелодии, ясно звучат певучие *Andanti*, которыми пианист так охотно наделяет свои фантазии — тонкий и остроумный пианистический перевод увлекательного исполнения какой-либо большой итальянской певицы, вчера безгранично восхищавшей высокопоставленные ложи в роли Нормы, Лукреции или Лючии» [Цит. по: 6, с. 34].

⁴ Как известно, парафраза Листа на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди построена на основе только одного номера — квартета из III действия. В его музыке переплелись интонационные сферы главных действующих персонажей (страдающей Джильды, любвеобильного и легкомысленного Герцога, кокетливой Маддалены и скорбящего Риголетто), что делает этот номер драматическим узлом всего произведения.

Но «чистая» инструментальная (фортепианная) музыка (соната, концерт), не обладающая для салонной публики XIX века такими качествами, начала отходить на второй план⁵. Композиторы-романтики предпочитали не сонаты, а жанры фортепианной миниатюры, в которых театральная экспозиционность проявлялась через развитие единого, предельно характерного образа. По словам Д. Ивачевой, «это объясняется сверхвыразительностью интонационного персонажа, стабильностью, узнаваемости его маски»⁶ [6, с.32].

Масштабные фортепианные сочинения романтиков (фантазия «Скиталец» Шуберта, баллады Шопена, соната *h-moll* Листа и т. п.) были программными, а значит, «театральными». Но это не внешняя, а внутренняя театральность, которая выражается через «конфликтность, драматичность, контрастность, условность, экспозиционность, персонажность, гиперболизированность образов» [6, с.32], то есть, через то, что А. Ляхович называет «образной театральностью» [Там же].

Образы ведьм в искусстве XVI-XIX веков. Эпоха Возрождения, в противовес «мрачному» Средневековью, часто представляется как гуманистическая, светлая, позитивная. Действительно, это время расцвета светской литературы, живописи, музыки. Однако «вера в нечистую силу и борьба с ней достигли своего апогея» именно в этот период⁷. В Англии, с восшествием на престол Якова I, борьба с ведьмами приняла самые жесткие

⁵ Об этом горько восклицал Л. ван Бетховен: «Хорошую, сильную, короче говоря, настоящую музыку больше не понимают... Так, так, право так, венцы. Россини и его эпигоны — вот ваши герои. Моего они больше ничего не хотят» [Цит. по: 6, с.33].

⁶ Сразу вспоминаются «маски» и «портреты» цикла «Карнавал» Р. Шумана: Флорестан, Эвзебий, Киарина, Шопен, Арлекин, Пьеро и др.

⁷ Точкой отсчета в истории «охоты на ведьм» можно считать буллу Папы Римского Иннокентия VIII «*Summis desiderantes affectibus*» («Всеми силами души») 1484 года, официально утверждавшую существование ведьм и призывающую использовать все средства для борьбы с ними, включая инквизицию. Руководством же к действию являлся трактат немецких теологов-инквизиторов Г. Инститериса и Я. Шпренгера «*Mallëus Maleficarum*» («Молот ведьм») 1486 года, вызвавший по всей Европе мощную волну ведьмomanии [см. подробнее, 5].

формы⁸. По утверждению Н. Зониной, «большой вклад в охоту на ведьм внесла литература о черной магии»⁹ [5, с.1].

Английские драматурги также не остались в стороне. Ведьмы и колдуны в пьесах конца XVI — первой половины XVII веков — весьма частые и характерные персонажи¹⁰. Американский исследователь Л. Барбер¹¹ предложил интересную классификацию английских пьес, отражающую тенденции в интерпретации колдовства:

1. колдовство, как белая магия. Здесь действуют добрые волшебники, феи, алхимики, знахари, ворожеи. По жанру — это комедии, например, «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (1594–1596);

2. исторические пьесы, герои которых обращаются за помощью к черной магии для достижения политических военных целей. Например, «Генрих VI» У. Шекспира (1591–1596);

3. сюжеты, содержащие повествования о черной магии, в которых ведьмы создают только необходимую атмосферу, не участвуя непосредственно в развитии сюжета. Кроме чисто внешней, декоративной роли, ведьмы выполняют функцию наблюдателей и комментаторов событий. Например, «Макбет» (1605)¹²;

4. сюжеты, в которых ведьмы выступают главными персонажами, и все действие сходится на них. По жанру такие пьесы являются фарсами,

⁸ В 1604 году вышел закон, по которому все подозреваемые в колдовстве, независимо от размера нанесенного ущерба, приговаривались к смертельной казни.

⁹ Особой популярностью пользовалась книга Реджинальда Скота «Разоблачение колдовства» (1584) и трактат Уильяма Перкенса «О дьявольском искусстве колдовства» (1592). В 1597 году будущий английский король Яков I написал книгу «Демонология». С его восшествием на английский престол в 1603 году эта книга дважды переиздавалась, а аргументы и доказательства считались неоспоримыми.

¹⁰ Одним из первых обращений к теме ведьм в театральном искусстве считается пьеса «Генрих VI» У. Шекспира (1591–1596).

¹¹ Подробнее об этом в статье Н. Зониной [5, с.1].

¹² «...Макбет — злодей.

Без ваших колдовских затей.

Не из-за вас он впал в порок,

А сам бездушен и жесток.» [11, с.57].

комедиями или трагикомедиями. Например, «Ведьма» Т. Мидлтона (1616) [см. об этом: 5].

Мистическая тема колдовства не потеряла своей актуальности в английской литературе и драматургии и в последующие столетия¹³. Английские композиторы также проявляли интерес к подобным сюжетам, достаточно вспомнить «Дидона и Эней» (1688) и «Королева фей» (1692) Г. Перселла.

В эпоху Романтизма тема мистики и фантастики в живописи, музыке, литературе переживает волну интереса, в связи с обращением к фольклору и средневековым легендам. А шекспировские сюжеты и образы привлекали внимание композиторов начиная с XVIII века и до наших дней¹⁴. Дань гениальному английскому драматургу отдали многие европейские композиторы, в первую очередь в жанре оперы¹⁵. Семнадцатилетний Ф. Мендельсон, создавший новый жанр симфонической музыки — программную концертную увертюру — обратился именно к сюжету Шекспира (комедия «Сон в летнюю ночь»). Г. Берлиоз своим жизненным кредо считал: «внедрить в искусство музыкальный гений и могущество Шекспира» [цит. по: 4]¹⁶.

¹³ В 1685 году в Англии повесили последнюю ведьму, а в 1736 году был отменен закон 1604 года о смертной казни, но реальные процессы в контексте «охоты на ведьм» продолжали волновать умы писателей и драматургов. Так, например, в 1848 году вышел роман У. Х. Эйнсворта «Ланкаширские ведьмы».

¹⁴ Одним из первых к сюжетам Шекспира обратился Ф. Й. Гайдн, написав музыку к спектаклю «Гамлет» и канцонетту на слова из комедии «Двенадцатая ночь». А одно из последних обращений — мюзикл о семейной жизни известного футболиста Дэвида Бекхэма. Спектакль под названием «МакБекс» (“MacBecks”, музыка Дж. Трехи) — сатирическое переосмысление мотивов сразу нескольких шекспировских пьес («Макбет», «Король Лир» и «Ромео и Джульетта») 2009 года [4].

¹⁵ «Отелло» Дж. Россини (1816); «Оберон, или клятва короля эльфов» К. М. Вебера (1826). В опере использованы мотивы сказочной поэмы «Оберон» Виланда, а также некоторые эпизоды пьес Шекспира «Сон в летнюю ночь» и «Буря»; «Гамлет» А. Тома (1868) год; «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно (1867). «Лир» А. Раймана (1978 год) на сюжет трагедии «Король Лир» [4].

¹⁶ Г. Берлиоз воплотил следующие сюжеты Шекспира: симфоническая драма «Ромео и Джульетта» (крупномасштабная вокальная симфония); баллада для женского хора с оркестром «Смерть Офелии»; «Похоронный марш» из последней сцены «Гамлета» для хора

Интересно отметить, что композиторов XIX века, также, как и их предшественников, интересовали в первую очередь: «Буря», «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетта»¹⁷. До Верди никто серьезно не обращал свой взор на трагедию «Макбет». Это весьма удивительно, так как в шекспировской трагедии есть всё, что привлекало романтиков: сложные психологические образы, дружба и предательство, взаимодействие реального и мистического миров, безумие и смерть. Только в небольших произведениях композиторы XIX века затрагивали этот сюжет, воплощая inferнальных персонажей — трех ведьм. Например, Р. Шуман связывал «Интермеццо» в своей третьей «Новеллетте» ор. 21 со сценой ведьм из «Макбета». У Э. Грига есть «Песня сторожа» (I тетрадь, №4), где в средней части изображаются ведьмы (с указанием: «из Макбета»).

Три ведьмы стали очень популярными персонажами в картинах художников XIX века. Причем, художники представляли их по-разному. Например, британский художник Д. Гардинер изобразил ведьм в образе прекрасных леди. Но это, скорее, исключение. Обычно три ведьмы изображались в образе старух, как на картине И. Г. Фюсли: неприятные женщины с высунутыми языками выстроились в ряд и драматично на что-то указывают.

Б. Сметана «Макбет и ведьмы». Бедржих Сметана (1824–1884) трижды обращался к сюжетам Шекспира. Сначала его привлек «Ричард III». Сметана, под влиянием своего друга и покровителя Ф. Листа, создал одноименную симфоническую поэму (ор.11, 1857–1858). В 1859 году композитор задумал написать музыку к спектаклю «Макбет» Шекспира, но так и не реализовал свой план. В последние годы жизни возник замысел оперы

и оркестра; «Беатриче и Бенедикт» — комическая опера в двух действиях по мотивам комедии «Много шума из ничего».

¹⁷ В меньшей степени «Гамлет», «Король Лир», «Ричард III»: «Король Лир» — увертюры Г. Берлиоза, М. Балакирева (из музыки к трагедии), А. Баццини, опера Дж. Верди; «Гамлет» — симфоническая поэма Ф. Листа, концертная увертюра Н. Гаде, симфоническая поэма Э. Мак-Доуэлла, увертюра-фантазия П. Чайковского; «Ричард III» — симфоническая поэма Б. Сметаны.

«Виола» на сюжет комедии «Двенадцатая ночь», но и это произведение осталось незавершенным. Из задуманной музыки к трагедии «Макбет» сохранился только один номер, который композитор назвал «Макбет и ведьмы» (эскиз к сцене)¹⁸. Но нет пояснений, какая конкретно эта сцена. У Шекспира ведьмы появляются в первой, третьей, пятой сценах I–III действий и в первой сцене IV действия трагедии, и две из них — это встреча ведьм с Макбетом. Проанализировав пьесу, мы сделали предположение, что это — третья сцена I действия и первая сцена IV действия, что и попытаемся доказать в процессе работы.

Пьеса Сметаны представляет собой свободную композицию, состоящую из двух разделов, тонально разомкнутую (*g-moll – Cis-dur*).

Первый раздел (154 такта, основная тональность *g-moll*) мы рассматриваем, как третью сцену трагедии Шекспира, в которой ведьмы появляются во второй раз и впервые встречаются с Макбетом¹⁹. Сначала они делятся друг с другом своими проделками в мире людей, а затем, при звуках барабана, предвещающего выход полководцев, ведьмы сбегают со склона холма, начинают водить хоровод и петь хором.

Пьеса начинается причудливыми пассажами шестнадцатых с интервальной последовательностью $m2 - uv2 - ч5 - б3 - m2 - б6$ в диапазоне от первой до четвертой октавы. Фантазийная группировка пассажей (трижды повторяется группа из семи шестнадцатых: 4+3, размер 2/4) в первом такте, нисходящая хроматическая секвенция из десяти звеньев (в каждом звене шесть шестнадцатых) во втором такте, завершающаяся U_{m53} , звуки которого

¹⁸ Эта пьеса для фортепиано, хотя в настоящее время она исполняется и как произведение для фортепиано с оркестром. Например, 13 мая 2024 года в концертном зале Мариинского театра пианист Лев Винокур в сопровождении красноярского академического симфонического оркестра, под управлением Владимира Ланде, исполнил симфоническую картину «Макбет» Б. Сметаны.

¹⁹ Первое появление ведьм происходит в первой сцене. Шекспир придерживается всех известных представлений о ведьмах — серые лохмотья, длинные распущенные волосы, бороды. Трагедия начинается с разговора, в котором они обсуждают, когда сойдутся снова — и решают собраться, как только завершится бой. Они уже знают, за кем будет победа: «До тьмы Макбета там увидим мы» [11, с.1].

«разбросаны» в разных октавах, и шестнадцатой паузой, подчеркнутой фермой, усиливают ощущение нереальности, фантазмагории. Это — первый музыкальный портрет ведьм, их лейтмотив (*пример 1*).

Пример 1. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.1–2

Затем, в размере 6/8 на фоне $UmVII_7$ и его обращений, появляется таинственный «зов» — звуки $d-a$ (*пример 2*), вызывающий в памяти музыку листовской сонаты «По прочтению Данте» (*пример 3*).

Пример 2. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.7–11

Пример 3. Ф. Лист. Соната «По прочтению Данте», т.1–5

После паузы, как эхо или тихий отклик, трижды подчеркнутая фермой, звучит одноименная тоника (*G-dur*). И снова появляется лейтмотив ведьм (пассажи шестнадцатых), но теперь в доминантовой тональности и в новом гармоническом варианте: такт пассажей завершается аккордом D^6 , который представляет собой $У_{В53}$. При втором проведении лейтмотива расширяется диапазон (добавляется еще одно звено пассажей на октаву ниже). При третьем проведении внутри пассажа появляется новый мелодико-ритмический вариант звена. Также обнаруживается скрытая мелодическая линия, основу которой составляют нисходящие малые секунды. Образуется хроматическая секвенция, последнее звено которой повторяется в разных октавах.

Мы считаем, что эти первые 25 тактов пьесы — иллюстрация появления трех ведьм (с хороводом и песней, до их встречи с Макбетом). Все средства выразительности — хроматическая секвенция, причудливая ритмическая группировка, три варианта трезвучий ($У_{M53}$, $У_{B53}$, B_{53}), два варианта тоники (*G*, *Ges*) в основной тональности *g-moll*, характерный интервальный комплекс — $m2$, $ув2$, $ч5$, где главной является малосекундовая интонация²⁰ — указывают на это (пример 4).

Пример 4. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.17–22

²⁰ Возникают аналогии с интонационным комплексом, характеризующим ведьм в опере «Макбет» Дж. Верди: «одним из важнейших звеньев в формульном интонационном комплексе является интервал малой секунды... Как символический мотив-формула она оформляется в реплике Макбета «Tutto e finito», но впервые отчетливо звучит уже в самом начале первого хора ведьм.» [1, с.17].

С противоположной стороны холма, под звук барабана, появляются Макбет и Банко и, поднявшись на вершину, останавливаются. На фоне тремоло в контроктаве («рокочущая» малая секунда *f-ges*) звучит маршевая героическая тема в *B-dur* (пример 5).

Пример 5. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.26–30



Как отмечает Б. Напцок, «первые слова, произнесенные Макбетом, перекликаются с сентенцией ведьм из первой сцены» [8, с.2] (см. схема 1).

Схема 1

Ведьмы	Макбет
Fair is foul and foul is fair	So foul and fair a day I have not seen
Добро есть зло и зло есть добро	Такого ужасного и прекрасного дня я еще не видел

И действительно, сразу появляется лейтмотив ведьм. Но это еще один вариант, масштабно расширенный до девяти тактов, с новым тональным развитием секвенции, завершающейся в *F-dur*, который является доминантой для *B-dur*. Это может свидетельствовать о том, что ведьмы в трагедии воплощают «внутреннее побуждение героя, способствуют началу и продолжению его преступления» [8, с. 2].

Банко спокойно и несколько презрительно обращается к ведьмам: «Вы – призраки иль существа живые?». Героическая маршевая тема звучит теперь в *A-dur*, чередуясь с лейтмотивом ведьм, которой устремляется в высокий регистр и обрывается на УмVII₆₅ *d-moll* (пример 6).

Пример 6. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.43–48



Макбет требует, чтобы ведьмы заговорили, и тогда каждая из них дает по одному предсказанию²¹. Предсказание ведьм — это эпизод (56 тактов) в размере 4/4, который начинается в основной тональности *g-moll*. На фоне триольного сопровождения звучит маршевая, речитативно-декламационная тема с характерной ритмикой²². Мелодическая «декламация» на пятой ступени лада отсылает к интервалам «зова» в начале пьесы (пример 7).

Пример 7. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.49–52



Тональное развитие этого эпизода трижды приводит к *B-dur* — лейттональности Макбета — и затрагивает родственные тональности для *g-moll* и *Ges-dur* (лейттональностей ведьм) (схема 2).

Схема 2

$g \rightarrow \boxed{B} \rightarrow d \rightarrow g \rightarrow (c) \rightarrow Des/As \rightarrow d/A \rightarrow \boxed{B} \rightarrow g \rightarrow Ges/Des \rightarrow g/D \rightarrow \boxed{B} \rightarrow g$

²¹ Макбет получит: 1) титул Гламисского тана; 2) титул Кавдорского тана; 3) королевский трон.

²² 

Лейтмотив ведьм (пассаж шестнадцатыми с остановкой на D⁶) завершает предсказание. Он звучит дважды, причем, второй раз на октаву ниже, после чего появляется вариант секвенции со «стонущими», секундовыми мотивами, который завершается троекратно звучащим трезвучием *Es-dur*.

Как известно из сюжета, Макбет потрясен, ведь ведьмы прояснили его честолюбивые замыслы. Появляется героическая тема Макбета, но в *G-dur*. В этом, на наш взгляд, заключен глубокий смысл. *G-dur* — это одна из тоник ведьм, таким образом тема Макбета, звучащая в этой тональности, символизирует завязку будущих трагических событий. Она проходит в сокращенном варианте и резко прерывается остановкой на второй низкой ступени, а затем растворяется в «ведьминских» пассажах. Музыка приобретает все более причудливый колорит. Семь последних тактов эпизода предсказания отличаются некоторой «сумбурностью» ритмического рисунка²³, чередованием героических и фантастических образов, зоной тональной неопределенности и заключительным хроматическим нисходящим ходом параллельными Ув₅₃, приводящим к тонике *a-moll*, после чего стремительно «взлетает» — из малой октавы в четвертую — лейтмотив ведьм (пример 8).

Пример 8. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.98–104

23 $\text{3} \quad \text{5}$

Банко не доверяет предсказанию и интересуется у ведьм, могут ли они знать, «какое из семян времени будет расти, а какое погибнет»? Ведьмы сообщают, что Банко станет прародителем королей. Это потрясает Макбета до глубины души²⁴.

Второе предсказание ведьм завершает первый большой раздел пьесы и занимает 50 тактов. Появляется новая тема в размере 2/4, в тональности *a-moll* (происходит отмена ключевых знаков). Музыка завораживает, словно погружает в транс. Сметана достигает подобного эффекта целым рядом выразительных средств:

1. красочной гармонической последовательностью с использованием эллипсиса и модуляцией в тональность субдоминанты: *a-moll – d-moll*: VI₆ – VII₇ (M) – VII₄₃ → t₆ – VII₆₅ (t) – VII₆₅ → (VII) – VII₄₃ → s₆ (*a-moll*) = t₆ (*d-moll*) – VII₆₅ – VI₆ – VII₇ → t (*d-moll*).

2. синкопированной мелодией с форшлагами²⁵, основанной на «стонущей» нисходящей малой секунде, которую ранее мы обнаружили как скрытый голос в эпизоде первого предсказания, сочетанием интонаций малой секунды и тритона в мелодической линии темы (чередование тритонов — ув4, ум5) (пример 9).

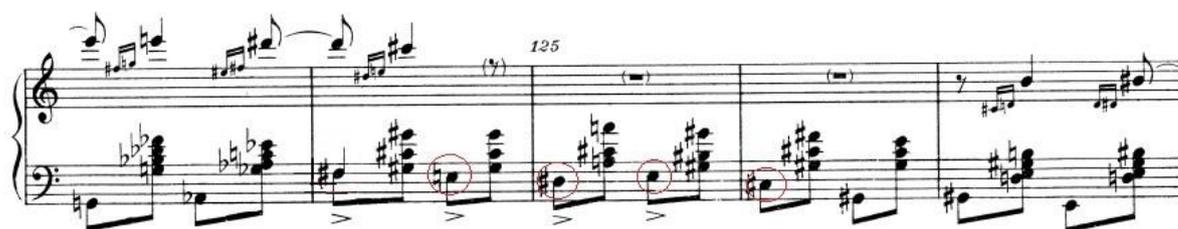
Пример 9. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.105-111.

²⁴ «Восприятие предсказаний героями настолько различно, что становится понятен авторский замысел: внешние силы (зло) поработают тех людей, кто в себе носит семена зла: Макбет уже строит планы «уничтожения соперников» [8, с.2–3].

²⁵ Вспоминается лейтмотив возлюбленной-ведьмы из пятой части «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза.

Тема развивается секвентно. Второе звено звучит на тон ниже (*g-moll – c-moll*), правда, без ожидаемого разрешения. Вместо t_{53} звучит VI_6 , после чего образуется еще одна эллиптическая цепь: $D_{65} \rightarrow (Ges-dur) – D_{43}$ (с энгармонической заменой *cis* на *des*) $\rightarrow (D-dur) – D_7 \rightarrow (As-dur) – D_7 \rightarrow (Des-dur) – D_6^{\#5}$ с разрешением в *Ges-dur*²⁶ – $UMVII_7 \rightarrow (As-dur) – D_7 \rightarrow (Des-dur)$ с энгармонической заменой в мелодии *es* на *dis* и разрешением (с задержанием) в t_6 *cis-moll*. При этом в басовом голосе возникает «ответ» с хорошо узнаваемой интонацией *Dies irae*, что обуславливает зловещий характер происходящего (пример 10).

Пример 10. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.123–126



Вместо ожидаемого третьего звена секвенции возникает новый вариант темы, которая также получает секвентное развитие. Первое звено этой причудливо-танцевальной темы модулирует, как уже было сказано выше, в *cis-moll*. Второе звено начинается с $D_{65} \rightarrow (A-dur)$ и завершается в *e-moll*. Визуально шаг секвенции $um7 = \flat\flat$, но реально образуется хроматическая транспонирующая секвенция с малотерцовым шагом. Третье звено начинается с $D_{65} \rightarrow (C-dur)$, но это звено не полное, не точное: здесь обнаруживается гармоническое и мелодическое «кружение» с неожиданным поворотом в тональность *d-moll*, в которой в третий раз звучит мотив *Dies irae*. После чего гармоническая последовательность приводит к репризе этого эпизода: появляется тема первой секвенции, правда, в усеченном варианте — без начального секундового мотива (такты 108–110 соответствуют тактам 143–145). Неожиданно наступает кульминация в *Ges-dur* (такты 146–149), но без

²⁶ Разрешение в *Ges-dur*, на наш взгляд, имеет существенное значение, ведь *Ges*, как было сказано выше, один из вариантов тоники, связанный с образом ведьм.

разрешения в тонику. Вместо этого появляется знакомый лейтмотив ведьм («взлетающий» пассаж шестнадцатыми, завершающейся $U_{mVII_7} d\text{-moll}$ или $DDVII_7 g\text{-moll}$). Это — словно зловещая ведьминская гримаса: подмена $D_7 Ges\text{-}dur$ на $U_{mVII_7} d\text{-moll}$, с заменой *des* на *cis*. Пауза с фермой является границей между двумя большими разделами пьесы (пример 11).

Пример 11. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.151–154



Второй раздел пьесы (174 такта) по масштабам незначительно превышает первый (154 такта). Он ознаменован появлением новых ключевых знаков — 4 диеза. Но тональность неоднозначна. Здесь обнаруживается двойственность: *cis-moll* – *fis-moll*. Этот раздел мы рассматриваем как последнее появление ведьм в первой сцене IV акта трагедии Шекспира²⁷.

Начинается второй раздел уже знакомым нам кварто-квинтовым «зовом». Мелодия изложена крупными длительностями, *sff*, на фоне U_{mVII_7} и его обращений в *fis-moll*, сменяющихся D_9 этой тональности (пример 12).

Пример 12. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.155–164

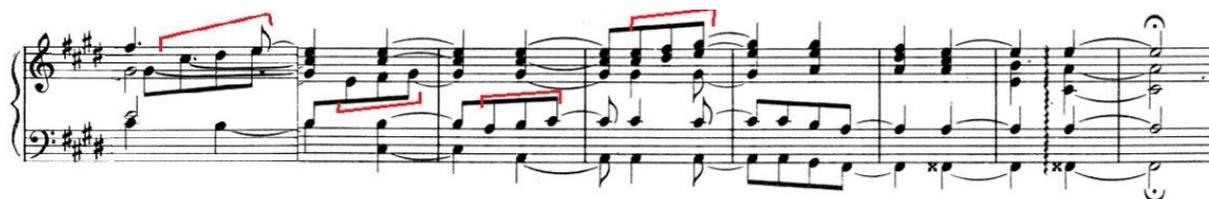


В такте 165 происходит разрешение этого нонаккорда в тоническое трезвучие *fis-moll*, но оно звучит на доминантовом органном пункте. Кроме

²⁷ В этой сцене ведьмы варят зелье, и к ним приходит Макбет.

того, в мелодическом движении появляется звук *dis* и исчезает *eis*, что дает основание считать это модуляцией в *cis-moll* (с его ключевыми знаками). Но тоника *cis-moll* диссонантна (t_7), а побочные септаккорды и нонаккорды (VI_7 , S_9) не создают ощущение устойчивости. Итогом мелодико-гармонического развития является остановка на $DDVII_7^{b3}$ *cis-moll* (пример 13).

Пример 13. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.167–174



Важно отметить полифонизацию аккордовой фактуры, где явно слышны переключки голосов — «разговор трех ведьм» (см. пример 13). Это — кульминация inferнальной («готической») темы трагедии²⁸.

Эпизод «варки зелья» весьма масштабный — 98 тактов. Тональное развитие идет по квинтовому кругу — *cis* → *gis* → *dis* — словно вырастая из таинственного «зова», которым открывается каждый раздел пьесы. На фоне остиной ритмической пульсации сопровождения звучит заунывная мелодия, начинающаяся главной «ведьминской» интонацией — нисходящей малой секундой (пример 14).

Пример 14. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.180–187



²⁸ В пятой сцене III акта ведьмы встречаются с Гекатой. Она недовольна, что ведьмы до сих пор не завладели душой Макбета. Поэтому Геката говорит о необходимости чар. Ведь причины успеха колдовства — помрачение разума человека.

Особую выразительность, создавая ощущение фантазмагии, придает и движение по целотонной гамме²⁹ в объеме ноны (пример 15).

Пример 15. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т. 204–205



С каждым новым «кругом» нарастает динамика, расширяется диапазон, уплотняется фактура, появляются октавные дублировки в мелодии, усложняется партия сопровождения (октавные скачки в басу, пульсация в средних голосах) и гармонический язык (пример 16).

Пример 16. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т. 218–225

The image shows two systems of musical notation for Example 16, measures 220-225. The right hand features a chromatic scale (quarter notes) moving upwards: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand has a bass line with chords and single notes. Measure 225 includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Как уже было сказано выше, тональное развитие идет по квинтовому кругу, представляя собой масштабную секвенцию. Первое звено этой секвенции завершается появлением героической темы (тема Макбета) в *Es-dur*³⁰. До такта 255 тональное развитие, несмотря на отклонения и

²⁹ Первым подобную гамму применил М. И. Глинка в опере «Руслан и Людмила». В романсе А. П. Бородина «Спящая княжна» на слова «ведьм и леших шумный рой» также звучит целотоновый звукоряд.

³⁰ Второе звено секвенции проходит в *gis-moll*. *Es-dur* — энгармонически равен *Dis-dur*, то есть доминанте *gis-moll*. В такте 217 происходит энгармоническая замена *es* на *dis*. Аналогично завершается и второе звено секвенции. Героическая тема звучит в *B-dur* (такт 252), а *B-dur* = *Ais-dur*, который является доминантой *dis-moll*.

энгармонизм, довольно ясное, но на грани тактов 256–257 возникает эллипсис: $D_7 \rightarrow (E\text{-}dur) - D_7 \rightarrow (A\text{-}dur)$, и далее гармоническое развитие направлено в *cis-moll*, который подменяется одноименным *Cis-dur* в такте 261. С такта 263 идет напряженная борьба двух тональных центров — *Cis* и *dis* (на фоне доминантового органного пункта *cis*, звучат доминантовая и тоническая гармонии *dis-moll*), сбивается метрическая пульсация (*пример 17*).

Пример 17. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т.263–266



С такта 267 ритмическое движение «сжимается» — исчезают шестнадцатые в сопровождении. Вся фактура фактически представляет собой октавный унисон³¹. В тактах 267–271 словно изображается заключительный этап колдовства. В мелодической линии нисходящие малые секунды чередуются с «разорванным» хроматическим движением, упорно устремленным вверх (*пример 18*).

Пример 18. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т. 267–271



И, наконец, гаммообразный пассаж, в котором сочетаются поступенное, хроматическое движения и ход на увеличенную секунду, приводит к торжествующему разрешению — тонике *Cis-dur*. На протяжении шести тактов она звучит как перезвон колоколов (*пример 19*).

³¹ Унисонная фактура используется композиторами для обрисовки inferнальных, зловещих образов — например, хор фурий из оперы Глюка «Орфей», вступление «Неоконченной» симфонии Шуберта.

Пример 19. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т. 272–280



Как отмечает Б. Напцок, «окончательная гибель Макбета еще только замышляется ведьмами, когда он появляется в их владениях и требует предсказать судьбу» [8, с.3].

В тактах 284–303 вновь возвращается фактура с метрическими «сбивками», но теперь в басу, и возникает зона тональной неопределенности. Постепенно метрическая пульсация упорядочивается, наступает ритмическое торможение. Вновь происходит смена ключевых знаков (такт 308 — четыре диеза вместо семи диезов). Начинается Кода. На доминантовом органном пункте звучит гармоническая последовательность: VI₆ – T – III₇⁵ – УмVII₆₅. Тема заклинания преобразуется. Теперь она не печальная и заунывная, а грозная и торжественная (пример 20). В такте 316 в басу появляется нисходящий тремолирующий ход, словно спуск в бездну: V–IV–III–II–I³². Два уменьшенных септаккорда (*fis-moll* и *cis-moll*) звучат на фоне тонического органного пункта *cis-moll*. Колдовской круг замкнулся — с УмVII₇*fis-moll* на фоне тонического педального тона *cis-moll* начинался этот большой раздел пьесы. Торжество зла подчеркнуто сменой размера — 4/4 вместо 2/4. Крупные длительности, тремоло в низком регистре (контроктава, большая октава),

³² Ведь после этого свидания с ведьмами «Макбет лишается остатков человечности и угрызений совести» [8, с.3].

напряженная гармония уменьшенных септаккордов без разрешения — такими средствами композитор показывает духовную гибель Макбета.

Пример 20. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы», т. 308–328

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system covers measures 308 to 310, the second system covers measures 315 to 320, and the third system covers measures 325 to 328. The music is characterized by a sequence of diminished seventh chords, which are used to create a sense of tension and foreboding. The chords are often played in a tremolo pattern, and the overall texture is dense and dissonant. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The score is written for both the right and left hands, with the right hand often playing the upper notes of the chords and the left hand playing the lower notes. The final measure (328) shows a resolution to a tonic chord, which is described in the text as a plagal affirmation of the tonic.

Последние пять тактов — это плагальное утверждение тоники *Cis-dur*. Движение по звукам гармонической субдоминанты (S_6^{Γ} и Π_{65}^{Γ}), тремоло в очень низком регистре вносят ощущение тревоги, предвосхищая трагический финал при мнимой победе героя в борьбе за трон.

Театральность в музыкальном искусстве проявляется в виде специфических средств: внешняя — посредством игры актеров, жестикуляции, пантомимы, декораций и костюмов, сценического освещения, современных инновационных технологий, мимики и исполнительских жестов игрового аппарата инструменталистов; внутренняя — посредством контраста, драмы, условности, персонажности и экспозиционности образов.

Проанализировав пьесу Сметаны, мы обнаружили полный набор атрибутов внутренней театральной образности, их устройства и взаимодействия. Так, для создания ярких, инфернальных образов ведьм композитор задействовал все фортепианные выразительные средства. В этой

системе средств особая роль отводится интонационной сфере, характерному тематизму (один из главных атрибутов театральности — «музыкальное тематическое указание через контекст» [6, с.33]), гармонии, фактуре, ладотональности. Интонационный комплекс (таинственные кварто-квинтовые «зовы», «стонущая» малая секунда, сначала скрытая в пассажах лейтмотива, а затем явная, из которой вырастает тема заклинания эпизода варки зелья) с одной стороны, весьма характерный и узнаваемый для подобных образов (Берлиоз, Лист, Верди), а с другой — яркий и индивидуальный, имеющий сквозное развитие в пьесе. «Симфонизация» фортепианного звучания, также, как и у Листа, с которым Сметана был знаком лично, происходит за счет усиления мощи инструмента, расширения колористических возможностей (использования крайних регистров, тремоло в большой и контроктавах, пассажей, охватывающих диапазон от малой до третьей–четвертой октав). Важным выразительным средством театрализации являются жанр и ритм (героическая маршевая тема Макбета, причудливо-скерцозный лейтмотив ведьм), яркие цезуры, усложненная многослойная фактура (эпизод варки зелья, появление ведьм), со скрытой мелодией в пассажах — все это в комплексном действии и системном единстве.

Огромную роль в музыкальной драматургии пьесы играет и тональный план. Три ведьмы представлены тремя структурными вариантами трезвучий (U_{M53} , U_{V53} , B_{53}) и вариантами тоники (G , Ges) при основной их тональности g - $moll$. Тональность Макбета — B - dur , является параллельной для g - $moll$, что естественно для чисто музыкальной драматургии, но, в то же время, соответствует идее шекспировской пьесы: ведьмы — это «темная, оборотная сторона» макбетовской души. Три большие звена хроматической секвенции второго раздела пьесы образуют движение по чистым квинтам. Это — словно магические круги заклятия трех ведьм, из которого Макбету не вырваться. И весь второй раздел представляет собой замкнутый тональный круг, так как все возвращается к гармонии $U_{M}VII_7$, с которого и начинался второй раздел. Что касается разомкнутого тонального плана пьесы в целом, то его можно

объяснить с двух позиций. Первая — очевидная — «Макбет и ведьмы» это только «эскиз к сцене пьесы Шекспира», подготавливающий дальнейшее действие. Вторая — глубинная — тритоновая «ось» *g-cis* (тритон — «дьявол в музыке»³³) раскрывает главную идею: зло снаружи — зло внутри. Ведьмы опутывают своим колдовством Макбета, подталкивая его к гибели (сначала духовной, а потом и физической).

Структура пьесы представляется стройной и логичной, соответствуя двум сценам встречи Макбета с ведьмами. При непрерывном сквозном развитии музыкального материала явно выделяются два большие раздела: 154 такта (первая встреча Макбета с ведьмами) и 174 такта (Макбет приходит к ведьмам, когда они варят зелье). В каждом разделе есть несколько эпизодов, один из которых является главным. В первом разделе это — сцена предсказания, а во втором — эпизод варки зелья.

Пример 21. Б. Сметана. «Макбет и ведьмы». Схема формы

I раздел 154 такта				II раздел 174 такта			
Появление ведьм	Встреча ведьм с Макбетом и Банко	Первое предсказание (для Макбета)	Второе предсказание (для Банко)	Появление ведьм	Эпизод варки зелья	Третье предсказание (для Макбета)	Coda
т. 1–25 (25 т.)	т. 26–48 (23 т.)	т. 49–104 (56 т.)	т. 105–154 (50 т.)	т. 155–174 (20 т.)	т. 175–280 (106 т.)	т. 281–307 (27 т.)	т. 308–328 (21 т.)

Единство разделов достигается сквозным интонационным развитием, «прорастанием» малосекундового интонационного зерна и выявлением темы, которая меняет свой облик, трансформируясь из медитативно-заунывной в грозную и зловещую, символизирующую будущую трагедию духовной гибели Макбета. «Система театральности требует дальнейшего изучения, а расширение списка образцов театральности в фортепианной литературе — интереснейший предмет для исполнительского анализа» [6, с.35]. И пьеса Б. Сметаны, по нашему мнению, является яркой иллюстрацией подобной театральности.

³³ Тритоновое соотношение тональностей обнаруживается и в сцене в «Волчьем ущелье» оперы К. М. Вебера «Вольный стрелок» (*fis-moll – c-moll*).

Список литературы

1. *Дегтярёва Н.* Леди, Макбет, ведьмы: конфигурация мотивов-символов в интонационном сюжете оперы Дж. Верди «Макбет» // Opera musicologica. Т.14 №3. С. 8–29, 2022 URL: <http://doi.org/10.26156/OM2022.14.3.001> (дата обращения: 12.09.2024)
2. *Захарова О.* Шекспир в русской музыке URL: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3989.html> (дата обращения: 25.08.2024)
3. *Захарова О.* Шекспир и музыка URL: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3954.html> (дата обращения: 4.09.2024)
4. *Захарова О., Захаров Н.* Шекспир в европейской музыке URL: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4021.html> (дата обращения: 4.09.2024)
5. *Зонина Н.* Ведовство и охота на ведьм конца XVI – первой половины XVII веков URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vedovstvo-i-ohota-na-vedm-v-angliyskoj-dramaturgii-kontsa-xvi-i-poloviny-xvii-vv/viewer> (дата обращения: 3.08.2024)
6. *Ивачева Д.* Театральность в фортепианном искусстве // Вестник музыкальной науки №4 2019 С. 30–35 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-v-fortepiannom-iskusstve/viewer> (дата обращения: 06.29.2024)
7. *Мартынов И.* Бедржих Сметана. Очерки жизни и творчества. – М., Музгиз, 1963.
8. *Напцок Б.* «Готические» образы в трагедии У. Шекспира «Макбет» URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-v-fortepiannom-iskusstve/viewer> (дата обращения: 10.09.2004)
9. *Шекспир У.* «Макбет» Полное собрание сочинений в 8 томах. Т.7; – М; 1957.