

RU

«Колокола» С. В. Рахманинова: поэма “The Bells” Э. А. По в переводе К. Д. Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы.
Часть II: особенности структуры

Свистуненко Т. А.

Аннотация. Данная работа представляет собой вторую часть публикации: Свистуненко Т. А. «Колокола» С. В. Рахманинова: поэма «The Bells» Э. А. По в переводе К. Д. Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы. Часть I: предпосылки и история создания // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 2. В первой части было представлено описание творчества Э. А. По и его эстетических воззрений; охарактеризована общая композиция перевода поэмы «Колокола» (“The Bells”) Э. А. По К. Д. Бальмонтом и представлены история создания поэмы «Колокола» С. В. Рахманинова и восприятие публикой данного произведения. В данной статье автором проводится подробный анализ каждой из четырёх частей поэмы С. В. Рахманинова «Колокола», что позволяет выявить ряд общих закономерностей, присущих всему сочинению в целом. В итоге определяются особенности развития лейттемы в каждой части произведения; обосновывается, что в «Колоколах» С. В. Рахманинова имеет место особый тип лейттемы, которая, не являясь единственным «зерном», развивается по законам монотемы. Все особенности структуры в поэме свидетельствуют об индивидуальности творца и тонком решении композитором вопросов музыкальной формы, что отражает стремление передать в музыке самую суть содержания поэтического произведения.

EN

“The Bells” by Sergei Rachmaninoff: The poem “The Bells” by Edgar Allan Poe in the translation by Konstantin Balmont as a source for the birth of an individual musical form.
Part II: Structure peculiarities

Svistunenکو T. A.

Abstract. This paper is the second part of the publication: Svistunenکو T. A. “The Bells” by Sergei Rachmaninov: The poem “The Bells” by Edgar Allan Poe in the translation by Konstantin Balmont as a source for the birth of an individual musical form. Part I: background and history of creation // Manuscript. 2023. Vol. 16. Iss. 2. The first part gave a description of E. A. Poe’s creative work and his aesthetic views; characterised the general composition of K. D. Balmont’s translation of E. A. Poe’s poem “The Bells” and presented the history of creation of the poem “The Bells” by S. V. Rachmaninoff and the public perception of this work. In this article, the author conducts a detailed analysis of each of the four parts of S. V. Rachmaninoff’s poem “The Bells”, which makes it possible to identify a number of general patterns inherent in the composition as a whole. As a result, the peculiarities of main theme development in each part of the work have been determined; it has been substantiated that in S. V. Rachmaninoff’s poem “The Bells”, there is a special type of a main theme, which, despite being one of several “seeds”, develops according to monothematic laws. All the structure peculiarities in the poem testify to the creator’s individuality and the composer’s nuanced solution of questions of musical form, which reflects his desire to convey the very essence of the content of the poetic work in music.

Введение

В предыдущей публикации (Свистуненко, 2023), посвящённой обоснованию того, что поэма “The Bells” Э. А. По в переводе К. Д. Бальмонта стала основой рождения индивидуальной музыкальной формы поэмы

«Колокола» для симфонического оркестра, хора и солистов ор. 35 С. В. Рахманинова, были раскрыты следующие аспекты исследования: во-первых, были описаны творчество Э. А. По и его эстетические воззрения, касающиеся философии композиции стиха и философии поэтического творчества; во-вторых, дана характеристика общей композиции перевода поэмы «Колокола» (“The Bells”) Э. А. По, выполненного К. Д. Бальмонтом, с точки зрения объёма, использования приёма рефрена как организующего сквозного компонента, музыкальности поэтического языка; в-третьих, представлены история создания поэмы «Колокола» для симфонического оркестра, хора и солистов ор. 35 С. В. Рахманинова и восприятие публикой данного произведения в 1913-1914 гг.

Задачи, поставленные в данной части исследования: 1) провести подробный анализ каждой из четырёх частей поэмы для симфонического оркестра хора и солистов «Колокола» С. В. Рахманинова; 2) выявить особенности развития лейттемы в каждой части; 3) на основе рассмотрения особенностей структуры произведения определить индивидуальность трактовки С. В. Рахманиновым бальмонтовского перевода поэмы «Колокола» Э. А. По.

В теоретическую базу исследования вошли труды учёных-музыковедов, посвящённые творчеству С. В. Рахманинова (Асафьев, 1954; Житомирский, 1945; Мазель, 1962; Протопопов, 1947).

Источник материала исследования: По Э. А. Колокольчики и колокола / пер. К. Д. Бальмонта. 1895. <http://balmont.lit-info.ru/balmont/edgar-po/stihi/stih-19.htm>.

Обсуждение и результаты

Первая часть «Колоколов» – начальный этап в раскрытии общего философского замысла. Это образ юности, который ассоциируется у С. В. Рахманинова, как и у К. Д. Бальмонта, со светлым «серебристым» колокольным перезвоном. Музыка передаёт свойственное молодости радостно-приподнятое настроение. Полная надежд и мечтаний, юность подобна неудержимо несущейся «в лесном воздухе ночном» тройке.

«Опять, как и во втором концерте, – писала М. Шагинян, – я почувствовала в первой части “Колоколов” рахманиновский вклад в историю музыки, хотя, казалось бы, ничего нового не было ни в его инструментовке, ни в “литургическом” использовании хоровой краски. Своё, новое было опять и в большой утверждающей силе стремительного рахманиновского ритма, и в рахманиновском “смуглом” оркестровом колорите, лишённом сентиментальности, и во внезапной раздольной широте мелодии, вводящей русский зимне-деревенский “пейзаж с саями” и колокольчиками, совсем не похожий на жуткую внепространственную мистику Эдгара По. Можно было по этим драгоценным чертам сразу безошибочно узнать его музыку» (1961, с. 139).

Содержание бальмонтовского текста раскрывается в трёх строках. При общем светлом колорите в каждой строфе происходит омрачение. Уже в первой строфе автор приходит к мысли о том, что этот «серебристый лёгкий звон... о забвеньи говорит»:

Слышишь, сани мчатся в ряд,
Мчатся в ряд.
Колокольчики звенят,
Серебристым лёгким звоном слух наш сладостно томят.
Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят (По, 1895).

Вторая строфа продолжает мысль первой:

О как звонко, звонко, звонко,
Точно звучный смех ребёнка,
В ясном воздухе ночном
Говорят они о том,
Что за днями заблужденья
Наступает возрожденье,
Что волшебнo наслажденье – наслажденье нежным сном (По, 1895).

В эстетике символизма «сон» и «смерть» были очень близкими понятиями. Здесь достаточно вспомнить Ф. Тютчева, которого поэты-символисты считали одним из своих ближайших предшественников:

Есть близнецы – для земнородных
Два божества – то смерть и сон,
Как брат с сестрою дивно сходных –
Она угрюмей, кротче он
(Тютчев Ф. Близнецы // Тютчев Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1953, с. 206).

Третья строфа (самая большая) утверждает основную идею:

Сани мчатся, мчатся в ряд,
Колокольчики звенят.
Звёзды слушают, как сани, убегая, говорят.

И внимая им горят,
И мечтая, и блистая, в небе духами парят,
И изменчивым сияньем,
Молчаливым обаяньем,
Вместе с звоном, вместе с пеньем о забвеньи говорят (По, 1895).

Иными словами, содержание текста подчинено раскрытию одной мысли, становление которой происходит этапами: первая строфа (5 строк) – вторая (7 строк) – третья (8 строк).

Строфичность текста явилась первоосновой музыкальной строфичности, то есть дала толчок к возникновению своеобразной музыкальной структуры, которую можно представить следующим образом (Рисунок 1).

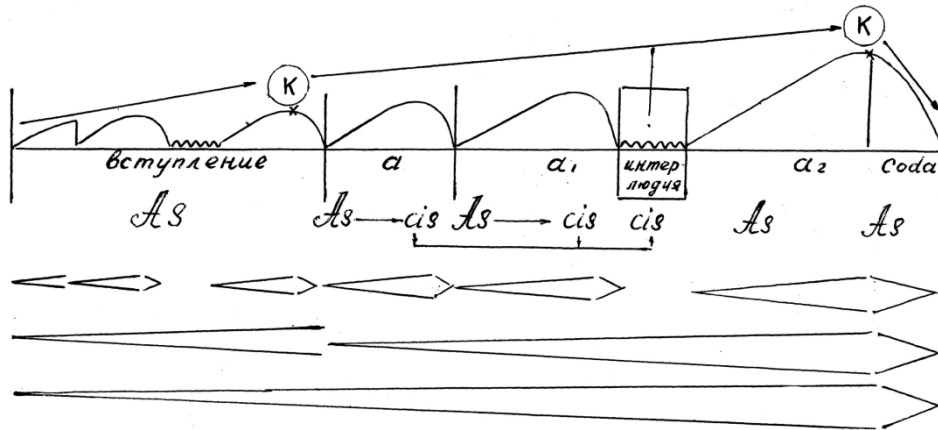


Рисунок 1

Из схемы на Рисунке 1 видно, что всё развитие устремлено к коде. Кульминация части возникает на вершине последней волны – на грани третьей строфы₂ и коды – ц. [25]. Точнее, вершина-горизонт третьей строфы есть вершина-источник коды. Общая кульминация подготавливается рядом местных вершин, что создаёт волнообразность развития, столь типичную для стиля С. В. Рахманинова.

Интересно отметить определённое сходство в волновой структуре вступления и строф. В обоих случаях даются три волны с последовательным нарастанием динамической напряжённости. Перед самыми значительными – третьими – волнами используется приём временного отстранения от общей направленности движения. Действие как бы приостанавливается, происходит осознание сказанного. Отстранения являются смысловой подготовкой дальнейшего развития. Они подчёркивают значительность третьей волны и во вступлении, и в строфах как этапного момента в становлении основной мысли (Рисунок 2).

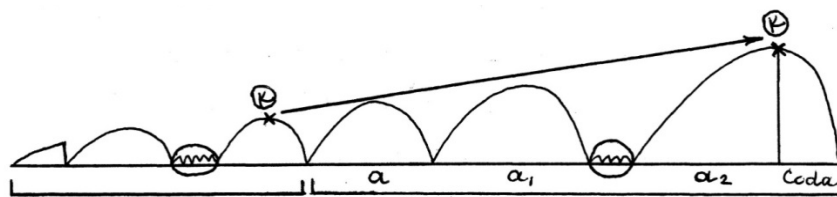
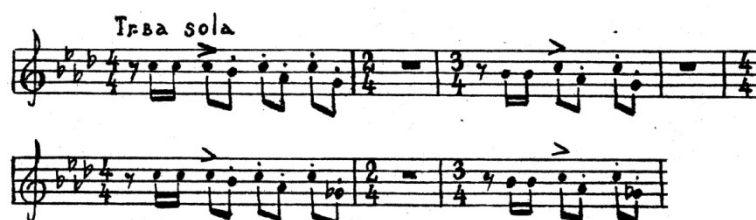


Рисунок 2

Таким образом, вступление является инструментальным предвосхищением, «конспектом» последующего развития. Это структурное сходство имеет глубокий внутренний смысл: кульминационные волны есть этапы в становлении лейттемы «Колоколов».

Впервые интонации лейттемы возникают в начале третьей волны вступления в фанфарном звучании трубы (Фрагмент 1).



Фрагмент 1

Их нисходящая направленность отвергается всем дальнейшим развитием третьей волны, в кульминации вступления утверждается восхождение (снова труба), которое на этом этапе отрицает право на жизнь нисходящих интонаций лейттемы (Фрагмент 2).



Фрагмент 2

Провозглашение же лейттемы в общей кульминации части подготовлено логикой движения текста строф и является закономерным. Здесь тема звучит как результат, итог развития центрального раздела. Кроме того, проведение лейттемы в кульминации, и именно в коде, подчёркивает её значение как основной мысли произведения (Фрагмент 3).

A musical score fragment for piano accompaniment, consisting of three systems of staves. The first system is marked *Meno mosso, Maestoso*. The second system has a *dim.* marking. The third system is marked *dim.*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex melodic line in the right hand.

Фрагмент 3

Огромное своеобразие строфической форме первой части «Колоколов» придаёт интерлюдия, которая появляется после второй строфы (см. схему на Рисунке 1) и органично вплетается в развитие (3 такт после ц. [17] – ц. [19]). Это смысловая квинтэссенция всей части, её «тихая» кульминация, которая подготавливает основную кульминацию и перебрасывает арку к финалу поэмы.

Интерлюдия контрастна строфам по тематическому материалу (двухтактовая архаическая попевка) (Фрагмент 4).



Фрагмент 4

Унисонное звучание (хор с закрытым ртом) придаёт ей особую силу выразительности, драматургическую насыщенность и подчёркивает её близость к народным истокам, а именно к знаменному распеву.

Русский церковный хорал часто привлекал С. В. Рахманинова. В статье Д. Житомирского, посвящённой фортепианному творчеству композитора, высказана мысль о том, что «подобно Чайковскому (Пятая, Шестая симфонии, Третий квартет), С. Рахманинов трактует этот источник лирически, как... образ, неотъемлемый от определённого комплекса переживаний (чаще всего смерть, её величественная объективность, её таинственность и непознаваемость). Так, в частности, истолкована хоральность в прелюдиях № 4, 10 из 32 опуса, в этюде 7 из 39 опуса» (1945, с. 96).

Важность, значительность интерлюдии подчёркивается её местоположением: она звучит в области «золотого сечения».

Её тональность (до диэз минор) была подготовлена предшествующим развитием: и первая, и вторая строфы модулировали из Ля бемоль мажора в до диэз минор, что связано с омрачением, происходящим в каждой

строфе. В свою очередь, интерлюдия предвосхищает не только настроение четвёртой части поэмы (картина погребального шествия), но и её тональность, то есть, в «Колоколах» до диез минор приобретает значение лейттональности скорбных драматических тем.

Такая трактовка до диез минора присуща и другим произведениям С. В. Рахманинова, драматическим по содержанию (прелюдия до диез минор – опус 3 № 2, этюд-картина до диез минор – опус 33 № 6). (Тональность до диез минор в русской музыке часто связывалась с колокольностью, иногда даже и не тональность, а только звук «до диез» (прелюдия си минор С. В. Рахманинова – опус 32 № 10, «Рассвет на Москва-реке» М. П. Мусоргского, пьеса «В монастыре» из Маленькой сюиты А. П. Бородина).)

Таким образом, первая часть «Колоколов» содержит две кульминации. Основная (начало коды) связана с формированием лейттемы всей поэмы. Вторая – «тихая» (интерлюдия) – является смысловым центром части, ступенью в раскрытии общей философской концепции произведения.

Данная строфичность представляет собой динамическую форму. Её динамизация выражается в последовательном увеличении размеров строф: а (первая) – 17 тактов, а₁ (вторая) – 22 такта, а₂ (третья) – 26 тактов, в постоянном стремлении к преодолению цезур, ко всё более непрерывному развитию, в усилении роли полифонии, как средства динамизации формы (особенно в третьей строфе).

Итак, первая часть «Колоколов» С. В. Рахманинова написана в динамической строфической форме с обрамлением: трём строфам предшествует большое вступление, вся часть завершается развёрнутой кодой. После второй строфы имеется интерлюдия, которая нарушает строгую строфичность и тем самым делает форму весьма своеобразной.

Оригинальность структуры первой части вытекает непосредственно из содержания текста. Направленность развития и динамичность формы определяются постепенным становлением основной мысли, которая, пройдя ряд этапов, утверждается в кульминации коды.

Чтобы оттенить основную мысль, С. В. Рахманинов даёт в интерлюдии новую тему-распев, которая концентрирует в себе содержание текста, контрастируя при этом строфам по тематическому материалу. Глубокое внутреннее единство интерлюдии с предыдущим и последующим развитием при ярком тематическом контрасте и составляет неповторимое своеобразие структуры первой части «Колоколов».

В целом всю форму объединяют следующие составляющие:

- а) общая направленность движения к коде;
- б) обобщённость и масштабность вступления, в котором заложена основа всего последующего развития;
- в) тематическая связь и взаимозависимость кульминационных волн вступления и строф;
- г) смысловая обусловленность интерлюдии;
- д) логика тональных взаимоотношений строф и интерлюдии (Ля бемоль мажор – до диез минор).

Возникновение такой своеобразной музыкальной формы в первой части «Колоколов» С. В. Рахманинова объясняется стремлением композитора выделить главное в поэтическом тексте, подчеркнуть идею произведения всеми музыкальными средствами.

Содержание второй части «Колоколов» – лирического центра поэмы – связано с раскрытием душевного мира человека в один из важнейших переломных моментов жизни. Её настроение – ожидание нового, радость неизведанного:

Слышишь к свадьбе зов святой,
Золотой.
Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!
Сквозь спокойный воздух ночи
Словно смотрят чьи-то очи
И блестят,
Из волны певучих звуков на луну они глядят.
Из призывных дивных келий,
Полных сказочных веселий,
Нарастая, упавая, брызги светлые летят.
Вновь потухнут, вновь блестят
И роняют светлый взгляд
На грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов,
Возвещаемых согласьем золотых колоколов (По, 1895).

Незадолго до перевода поэмы Э. По К. Д. Бальмонт написал стихотворение, очень сходное по образному строю со второй частью «Колоколов»:

Как нежный звук любовных слов
На языке полупонятном,
Твердит о счастье необъятном
Далёкий звон колоколов
(Бальмонт К. Колокольный звон // Бальмонт К. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969, с. 469).

Такое единство настроений неслучайно. Как известно, бальмонтские переводы весьма свободны. Поэтому естественно, что образ свадебного колокольного звона и в оригинальных стихах, и в переводе получил столь близкое выражение.

Итак, поэтический текст передаёт одно состояние. Приподнято-радостный тон создаётся благодаря богатству красочных эпитетов: «нежное блаженство», «певучие звуки», «сказочные веселья», «светлый взгляд».

При общей образной однородности стихи имеют интересную структурную закономерность. Они исходят из первой фразы: «Слышишь к свадьбе зов святой, золотой», которая выражает объективное начало. Всё последующее является откликом, целиком направленным на восприятие тезиса.

Иными словами, текст второй части «Колоколов» содержит два начала – объективное («золотой» колокольный звон) и субъективное (его восприятие). По своему складу стихи К. Д. Бальмонта являются типично символистскими.

С. В. Рахманинов даёт своё прочтение этого текста: он усиливает роль объективного начала.

Такой замысел потребовал изменения структуры стихов. Композитор выделяет первую фразу (тезис) и повторяет её несколько раз, хотя и не всегда полностью. Возникает форма рондо, в которой рефрен представляет объективное начало, а эпизоды – субъективное (Рисунок 3).

<i>Вст.</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>	<i>C</i>	<i>A₂</i>	<i>(coda)</i>
<i>Тэкст (хорова)</i>	<i>Тэкст (соло)</i>					
<i>Т. разд. II разд.</i>	<i>перекл. в связку</i>					
<i>а в → а₁</i>	<i>а₂ а₃</i>	<i>с (в₁)</i>	<i>а₄</i>	<i>а (в₂) в с (в₃) е (в₃) f (а₆) g</i>	<i>а₇</i>	<i>сoda (а₈)</i>
<i>12т 23т</i>	<i>5т 10т 4т 10+4т 8т 5т</i>	<i>5+11т</i>	<i>3т</i>	<i>11т 5т 10т 5т 14т</i>	<i>6т 2т</i>	<i>9т</i>
<i>As D</i>	<i>D DG D Es D→g</i>	<i>g Ges</i>	<i>Es</i>	<i>Ges F F G e h</i>	<i>D</i>	<i>D</i>

Рисунок 3

Форма рондо трактуется композитором очень свободно. После вступления здесь возникают два рондо в одновременности: большое (большие буквы) и малое (малые буквы). Они неразрывно связаны – развитие малого рондо есть внутренняя жизнь большого рондо. Малое позволяет проследить постепенное развитие обеих линий (объективной и субъективной), а большое чётко определяет грани крупных разделов, подчёркивает кульминации.

Завязка драмы, определяющая дальнейшее строение формы, происходит в рефрене большого рондо А (3 такт после ц. [34] – ц. [40]), который представляет собой двойную экспозицию (хоровую и сольную) основных тем малого рондо – темы рефрена а (лейттема «Колоколов») и темы эпизодов во Фрагменте 5.

Фрагмент 5

Первую экспозицию – хоровую (3 такт после ц. [34] – ц. [38]) можно назвать эмбрионом, исходным зерном, так как она даёт основные темы, основные тональности и лейттему рефрена (хор). Тональная замкнутость хоровой экспозиции (Ре мажор – Соль мажор – Ре мажор) в крупном плане является прообразом тонального плана всей части: крайние разделы большого рондо (A, A₂) звучат в «золотом» Ре мажоре, а Соль мажор, представленный в среднем разделе хоровой экспозиции (ц. [35] – [36]), предвосхищает плагальные, по отношению к Ре мажору, тональности будущих эпизодов.

Вторая экспозиция – сольная (щ. [38] – [40]) – узловой момент в развитии, так как она выявляет связь двух планов – объективного и субъективного. Структурно это выражается в контрапунктическом соединении темы рефрена a_2 с интонациями темы эпизодов (Фрагмент 6).

Фрагмент 6

Это проведение является этапным моментом в развитии обеих линий: здесь показана тональность будущей кульминации рефрена и впервые дан лейттемир эпизодов (сопрано-соло).

Если хоровая экспозиция представила основные темы как самостоятельные разделы, то сольная экспозиция – первая ступень их развития. Она во многом определяет дальнейшее строение формы. Именно благодаря тому, что вторая экспозиция показала возможность взаимодействия тем рефрена и эпизодов, рефрен развивается в двух планах.

В первом случае он является носителем объективного начала – a (3 такт после ц. [34] – ц. [35]), a_1 (1 такт после ц. [37] – ц. [38]), a_2 (щ. [38] – [39]), a_3 (3 такт после ц. [39] – ц. [40]), a_4 (5 такт после ц. [42] – ц. [43]), a_7 (5 такт после ц. [50] – 3 такта после ц. [51]), a_8 (5 такт после ц. [51] – 7 тактов после ц. [52]). Эта линия его развития имеет свою кульминацию: $A_1 = a_4$ (всего 3 такта!) в Ми бемоль мажоре (Фрагмент 7).

Фрагмент 7

Важно, что из тональностей, звучащих в экспозиционном разделе, выбирается Ми бемоль мажор (фанфарная тональность медных инструментов – тональность праздничного колокольного звона). (Аналогично трактуется Ми бемоль мажор в этюде-картине С. В. Рахманинова –opus 33 № 4.)

Несмотря на малые масштабы, кульминация рефрена значительна. Во-первых, это центр развития линии объективного начала, а, во-вторых, здесь, как и в сольной экспозиции, ещё раз подчёркивается глубокое смысловое единство тем рефрена и эпизодов: они звучат одновременно.

Вторая линия развития рефрена связана с его ролью в эпизоде С большого рондо (2 такт после ц. [43] – 4 такта после ц. [50]) – проведения a_5 (щ. [45] – [46]), a_6 (3 такт после ц. [47] – ц. [48]). В данном случае рефрен передаёт не само колокольное звучание, а то внутреннее состояние, которое вызывает свадебный колокольный звон.

Источник этой линии – сольная экспозиция, где рефрен дан на фоне темы эпизодов и вихлейттемире.

В целом развитие темы эпизодов – (щ. [35] – [36]), $c = v_1$ (ц. [40] – 4 такта после ц. [42]), $d = v_2$ (2 такт после ц. [43] – ц. [45]), $e = v_3$ (ц. [46] – 2 такта после ц. [47]) – идёт по пути постепенного нарастания напряжения, усиления импровизационности (по красочности музыка эпизодов напоминает темы Волховы, Снегурочки, Шемаханской царицы) и направлено к «тихой» кульминации g (2 такт после ц. [48] – 4 такта после ц. [50]), которая тематически самостоятельна (появление нового тематического качества в момент кульминации идёт от трагедий П. И. Чайковского. В этом отношении показательна разработка Первой части Шестой симфонии), см. Фрагмент 8.

Это типично рахманиновский широкий мелодический распев, очень близкий по характеру романсу «Здесь хорошо», прелюдии Ре мажор –opus 23 № 4. Сразу вспоминаются слова Б. Асафьева о том, что «мелодика Рахманинова всегда стелется, как тропа в полях, не придуманная, не навязываемая. Подсказана ли она стихом, внушена ли симфоническим замыслом, напета ли чуткими пальцами Рахманинова-пианиста, в ней чувствуется плавное дыхание и естественность рисунка, рождённая сильным, но глубоко дисциплинированным чувством» (1954, с. 294).



Фрагмент 8

Динамичное, направленное развитие обеих линий во второй части поэмы очень тонко сочетается с симметрией в строении. Обычно симметрия в музыкальной форме является выражением красоты, совершенства, законченности (симметрия как принцип строения часто встречается у Н. А. Римского-Корсакова (ария царевны Лебедь, вторая картина «Садко», «Золотой петушок»). Всё это в полной мере можно отнести и ко второй части «Колоколов» С. В. Рахманинова.

Симметрично строится тональный план реприз рефрена большого рондо (Рисунок 4).

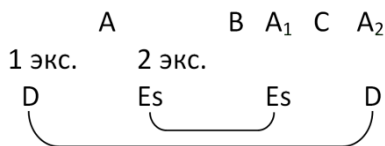


Рисунок 4

Кроме того, кульминация темы колокольного звона расположена в центре большого рондо: А В [А₁] С А₂, то есть выделена композитором не только тонально, но и структурно.

В целом симметричен до кульминации и тональный план эпизодов (Рисунок 5).

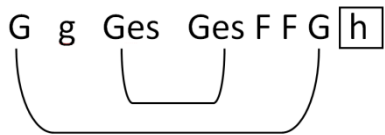
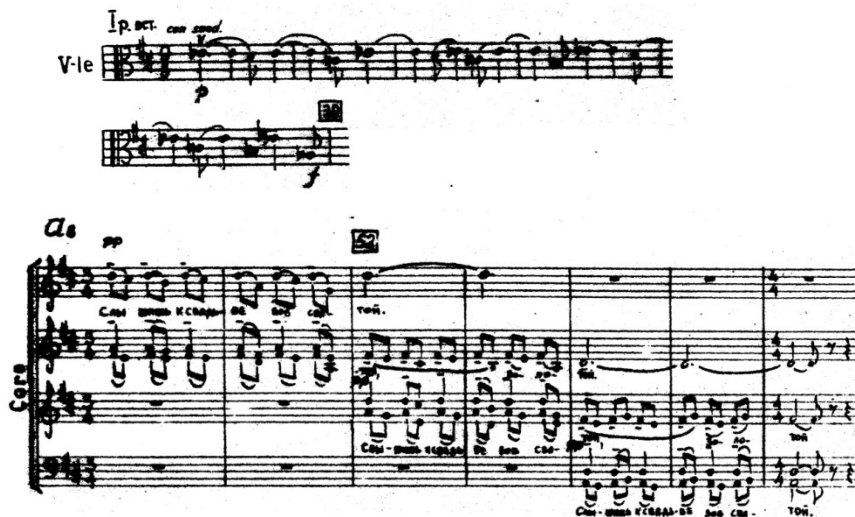


Рисунок 5

Нарушая концентричность в тональном развитии субъективной линии, С. В. Рахманинов выделяет «тихую» кульминацию как глубоко лирическое высказывание и подчёркивает тем самым внутреннюю взволнованность героя.

Симметрия во второй части «Колоколов» проявляется и в том, что первый раздел вступления (5 тактов до ц. [30] – ц. [31]) и собственно кода ас (5 такт после ц. [51] – 7 тактов после ц. [52]), являясь вариантами по отношению друг к другу, образуют тематическую арку. Сравним Фрагменты 9-10.



Фрагменты 9-10

С точки зрения связей частей цикла своеобразную функцию выполняет первый раздел вступления: это тональный переход от первой части поэмы ко второй – он звучит в Ля бемоль мажоре, то есть в тональности первой части. Подобные тональные переходы можно наблюдать во втором фортепианном концерте С. В. Рахманинова (вступление ко второй части: до минор – Ми мажор, а в третьей: Ми мажор – до минор).

Итак, форма второй части «Колоколов» С. В. Рахманинова – развёрнутое многосложное двойное рондо. Своёобразие его строения объясняется общей направленностью формы на выявление связи двух самостоятельно развивающихся планов – объективного и субъективного, которые составляют неразрывное диалектическое единство.

Оба плана имеют свою линию развития, свой тематический материал, свою кульминацию и свой лейттемп. Их взаимодействие выражается не только в контрапунктическом соединении тем рефрена и эпизодов (а₃, а₄), но и в том, что рефрен, являясь носителем объективного начала, внедряется в развитие эпизода С большого рондо и «светит там отражённым светом».

Тесное переплетение обеих линий связано с их опорой на лейтмотив поэмы, который в этой части дан как образ звукового пейзажа, отражающего мысли и чувства героя.

Спокойное созерцательное настроение создаётся благодаря тому, что во второй части «Колоколов», помимо рондообразности, действуют два формообразующих принципа, противоположные по своей сути: *динамическое направленное развитие и симметрия*. Уравновешивая друг друга, они способствуют стройности формы.

Все принципы развития и формообразования, присущие анализируемому рондо, ярко представлены, как в ядре, в экспозиционном разделе формы, который и составляет её неповторимое своеобразие.

Рождение столь необычного рондо во второй части «Колоколов» вызвано к жизни индивидуальной трактовкой С. В. Рахманиновым бальмонтовского текста, желанием передать в музыке как можно ярче содержание стихотворения.

Третья часть «Колоколов» рисует картину разбушевавшейся стихии. «Разорванные» медные звоны возвещают о страшном несчастье, которое обрушилось на человека: земля пылает в огне. По своему содержанию эта часть является выражением тревожных мыслей и настроений русской интеллигенции предреволюционной поры. По словам Б. Асафьева, «Набат» в «Колоколах» С. Рахманинова «“прозвучал нервным вихрем...” в те годы, раскрывая “психологические состояния встревоженного человечества”» (1954, с. 300, 301).

Даль, пожар, крики в ночи, закат, кровавый дым – типичные для символистской поэзии образы, связанные с восприятием определённой исторической эпохи – начала XX столетия:

Счастливым путь. Прозрачна даль.

Закатный час ещё далёк.

Быть может, близок. Нам не жаль.

Горит и запад, и восток.

И мы простились с нашим днём,

И мы, опомнившись, глядим,

Как в небе тёмно-голубом

Плывёт кровавый дым

(Бальмонт К. Дым // Бальмонт К. Собрание стихов: в 10-ти т. М.: Скорпион, 1904. Т. II, с. 57).

Один из сборников стихов, написанный в те годы, К. Д. Бальмонт назвал «Горящие здания».

Третья часть «Колоколов», как и вторая, имеет своего «двойника» среди стихотворений поэта, появившихся приблизительно в одно время с переводом Э. По:

Я дух, я призрачный набат,

Что внятн только приведеньям.

Дома, я чувствую, горят,

Но люди скованы забвеньем.

Крадётся дымный к ним огонь,

И воплем полон я безгласным, –

Гуди же, колокол, трезвонь,

Будь криком в сумраке неясном.

Ползёт густой, змеится дым,

Как тяжкий зверь – ночная чара.

О, как мне страшно быть немым

При медном зареве пожара

(Бальмонт К. Призрачный набат // Бальмонт К. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969, с. 332).

В третью часть «Колоколов» С. В. Рахманинов не вводит солирующие голоса. Хор здесь выступает как единая монолитная масса – народ. По содержанию эта часть напоминает страницы из русских опер, рисующие картины народных бедствий. Вспомним хотя бы финал первого действия «Князя Игоря» А. П. Бородина или сцену прихода татар в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».

В целом «Набат» рисует картину пожара. Однако структурно текст можно разделить на три части: набат (16 строк) – огонь (9 строк) – набат (14 строк):

Слышишь воющий набат,
Точно стонет медный ад,
Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов твердят.
Точно молят им помочь,
Крик кидают прямо в ночь,
Прямо в уши тёмной ночи
Каждый звук,
То длиннее, то короче,
Возвещает свой испуг, –
И испуг их так велик,
Так безумен каждый крик,
Что разорванные звоны, неспособные звучать,
Могут только биться, виться и кричать, кричать, кричать!
Только плакать о пощаде
И к пылающей громаде
Вопли скорби обращать.

А меж тем огонь безумный,
И глухой, и многошумный
Всё горит,
То из окон, то по крыше
Мчится выше, выше, выше
И как будто говорит:
– Я хочу
Выше мчаться, разгораться встречу лунному лучу,
Иль умру, иль тотчас-тотчас вплоть до месяца взлечу.

О набат, набат, набат,
Если б ты вернул назад
Этот ужас, это пламя, эту искру, этот взгляд,
Этот первый взгляд огня,
О котором ты вещаешь с воплем, с плачем и звеня,
А теперь нам нет спасенья,
Всюду пламя и кипенье,
Всюду страх и возмущенье.
Твой призыв,
Диких звуков несогласность
Возвещает нам опасность,
То растёт беда глухая, то спадает, как прилив!
Слух наш чётко ловит волны в перемене звуковой,
Вновь спадает, вновь рыдает медно стонущий прибой! (По, 1895).

Трёхчастность в строении стихов легла в основу музыкальной трёхчастности, схему которой можно представить в следующем виде (Рисунок 6).

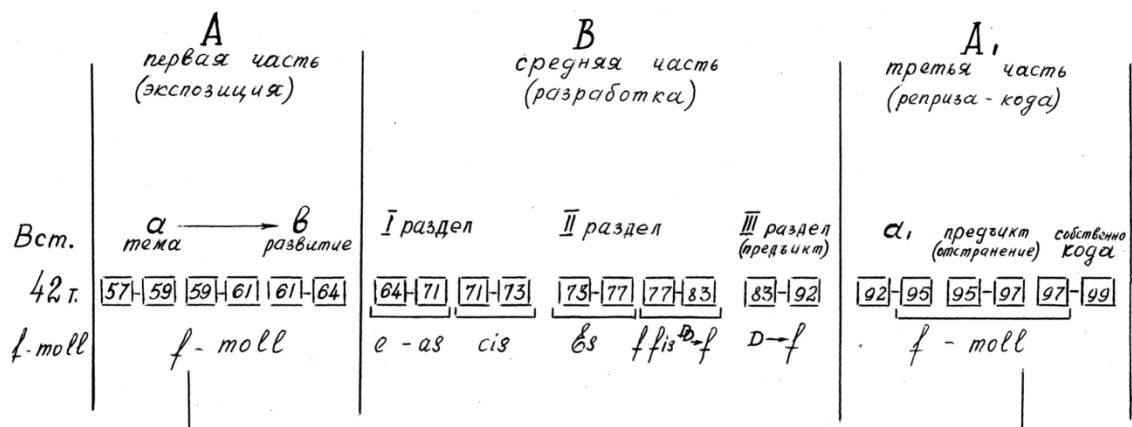


Рисунок 6

Перед нами развёрнутая сложная трёхчастная форма. Все особенности её строения связаны с новой смысловой трактовкой лейтмотива, который в этой части выступает как тема судьбы.

Обычно сложная трёхчастная форма основывается на сопоставлении двух или более контрастных образов. В основе же третьей части «Колоколов» лежит один образ. Каждый раздел формы является этапом в его развитии. Поэтому её средняя часть – интенсивная разработка, и по масштабам, и по напряжённости не уступающая разработкам многих сонатных форм.

В целом всю третью часть можно назвать огромной разработкой основной темы а (ц. [57] – [59]), в которой заложены два начала в одновременности: властное, повелительное (ходы по звукам трезвучия с подчёркиванием кварты) и жалобное, стонущее (нисходящие хроматические интонации) (Фрагмент 11).

Фрагмент 11

Разработочность пронизывает все разделы формы и является важнейшим средством развития.

Уже вторая половина экспозиции (ц. [61] – [64]) представляет собой трёхчастную разработку элементов темы: полифоническое изложение ниспадающих интонаций (ц. [61] – 4 такта после ц. [62]) – прорыв широких ходов-возгласов (5 такт после ц. [62] – ц. [63]) – снова развитие интонаций стона (ц. [63] – [64]).

Содержание центральной части – разработки (ц. [64] – [92]) – дальнейшая трансформация элементов. Их новые преобразования связаны с появлением в самом начале разработки лейттемы «Колоколов», которая здесь впервые предстаёт как тема судьбы (Фрагмент 12).

Фрагмент 12

Суть развития разработки состоит во всё большей драматизации обоих элементов основной темы и интонаций лейтмотива, что приводит к появлению в собственно центральном разделе разработки новой темы – темы постоянно изменчивого, всё уничтожающего на своем пути пламени (ц. [77] – [83]) (Фрагмент 13).

Эта тема, соответствующая средней части текста, ярко контрастна всему остальному материалу, поэтому её можно назвать эпизодом в разработке.

Тема огня является кульминацией, результатом, новым качеством огромной предыдущей тематической разработки (аналогичный приём мы наблюдаем во второй части «Колоколов» (линия развития эпизодов)). Она стимулирует дальнейшее, устремлённое к вершине-горизонту, ещё более интенсивное развитие, которое стирает грани разработки и репризы: элементы тематической репризы возникают значительно раньше появления основной тональности.

Небольшая по масштабам синтетическая реприза-кода (ц. [92] – [99]), обобщая материал элементов основной темы и лейтмотива, утверждает властные интонации темы судьбы как мрачной непреклонной силы, враждебной человеческому счастью.

Необычайная сложность, напряжённость развития, свойственная скорее сонатной форме, а не сложной трёхчастной, сочетается в третьей части «Колоколов» с удивительной стройностью композиции благодаря тональной и тематической симметрии.



Фрагмент 13

Тематическая симметрия в крупном плане выражается в том, что в центре формы находится контрастный кульминационный эпизод (огонь). Черты симметрии можно наблюдать и в более малых масштабах, например: в разделе «в» в экспозиции – 2 элемент, 1 элемент, 2 элемент, в репризе-коде – нарастание, отстранение, нарастание.

Тональная симметрия проявляется таким образом: первая и третья части написаны в фа миноре, а в разработке используются довольно далёкие тональности.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы.

Третья часть «Колоколов» представляет собой сложную трёхчастную форму. Её содержание связано с раскрытием одного образа. Вырастающая из основного зерна и построенная на едином дыхании, форма третьей части направлена на утверждение лейтмотива поэмы как темы судьбы.

Этому подчинены особенности развития (разработочность) и структурные закономерности части (экспозиция, разработка, синтетическая реприза-кода).

Контрастный тематический эпизод (огонь) является закономерным качественным скачком по отношению к предыдущей разработке. Это первая кульминация части, которая определяет дальнейший ход развития, устремлённый ко второй кульминации – вершине-горизонту. Таким образом, обе кульминации выполняют роль своеобразных вех в общем целенаправленном движении, суть которого заключается именно в новой смысловой трактовке лейтмотива.

Цельности и слитности формы способствует и то, что текстовая трёхчастность лежит в основе не структурной, а тематической трёхчастности (средний раздел текста получает свою музыкальную характеристику в эпизоде разработки).

Как и в предыдущей части, большое значение в третьей части поэмы имеет симметрия, сдерживающая своими «гранитными берегами» интенсивное, стирающее грани развитие основной темы.

Роль вступления в данном случае аналогична роли вступительного раздела в первой части: она состоит в конспективном изложении будущего устремлённого развития.

Всё своеобразие формы третьей части «Колоколов» связано с её особой ролью в драматургии цикла. Это переломный момент в раскрытии выразительных возможностей лейттемы. Если в первых двух частях лейттема трактуется как отражение мироощущения героя, то здесь она выступает как обобщённое воплощение злого начала, враждебного человеку.

Финал «Колоколов» повествует о последнем этапе жизни человека – о смерти – и трактуется композитором в духе высокой трагедии. С точки зрения содержания это кульминация всего произведения.

Трагическое звучание финала во многом связано с образом «чёрного человека», который получил воплощение в самых различных произведениях прошлого. Вспомним хотя бы маленькую трагедию А. Пушкина «Моцарт и Сальери», где «человек, одетый в чёрное», заказывает В. Моцарту Реквием, но не приходит за ним, романс «Двойник» Ф. Шуберта, рассказ А. Чехова «Чёрный монах», поэму С. Есенина «Чёрный человек».

«Кто-то чёрный» в четвёртой части «Колоколов» в обобщённом плане выражает чувство тревоги и ожидания, столь характерное для русского общества начала XX века.

Тема гибели мира, ярко прозвучавшая в искусстве тех лет, связана именно с предчувствием неминуемо надвигающихся грозных событий:

Весь наш род,
 Как на арене гладиатор,
 Перед новым веком смерти ждёт.
 Мы гибнем жертвой искупления.
 Придут иные поколенья.

Но в оный день, пред их судом,
 Да не падут на нас проклятья:
 Вы только вспомните о том,
 Как много мы страдали, братья!
 Грядущей веры новый свет,
 Тебе от гибнущих привет!

(Мережковский Д. Morituri // Мережковский Д. Полное собрание сочинений: в 24-х т. М.: Скорпион, 1914. Т. XXII, с. 170-171).

Напомним, что Д. С. Мережковский назвал это стихотворение *Morituri*, опираясь на традицию времён античности: «*Ave Caesar, Morituri tesalutant* – “здравствуй, Цезарь, идущие на смерть тебя приветствуют” (обращение римских гладиаторов к императору перед боем)» (Словарь иностранных слов. М.: Русский язык – Медиа, 2003, с. 811).

«Вполне понятно, – писал Б. Асафьев, – что ощущение неведомого и предчувствия грозы требовали большого напряжения всех душевных способностей и чуткой настороженности. Этим обуславливается нервный подъём и экстаическое возбуждение музыки» (1968, с. 138).

Структуру текста четвёртой части «Колоколов» можно представить следующим образом:

Основной тезис

Похоронный слышен звон,
 Долгий звон!

Свершившееся

Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон.
 Звук железный возвещает о печали похорон.

Предстоящее

И невольно мы дрожим,
 От забав своих спешим,
 И рыдаем, вспоминаем, что и мы глаза смежим.

Свершившееся

Неизменно монотонный,
 Этот возглас отдалённый,
 Похоронный тяжкий звон.
 Точно стон,
 Скорбный, гневный
 И плачевный
 Вырастает в долгий гул,
 Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.

Предстоящее

В колокольных кельях ржавых
 Он для правых и неправых
 Грозно вторит об одном:
 Что на сердце будет камень, что глаза сомкнутся сном.

Кульминация

Факел траурный горит,
 С колокольни кто-то крикнул, кто-то громко говорит,
 Кто-то чёрный там стоит
 И хохочет, и гремит,
 И гудит, гудит, гудит,
 К колокольне припадает,
 Гулкий колокол качает.

Заключение

Гулкий колокол рыдает,
 Стонет в воздухе немом
 И протяжно возвещает о покое гробовом (По, 1895).

С одной стороны, здесь говорится о свершившемся («страдалец непробудным сном уснул»), а с другой – о предстоящем («вспоминаем, что и мы глаза смежим»). Мысль о тяжёлой утрате вызывает тревогу о людской судьбе вообще, и поэтому в воображении возникает «кто-то чёрный» (кульминация). Заключение, которое по смыслу переключается с начальным тезисом, возвращает к действительности – к железному звону траурного колокола.

На основе стихов К. Д. Бальмонта в финале «Колоколов» возникает весьма необычная сложная трёхчастная форма.

Форма финала, как и форма третьей части поэмы, является средством раскрытия одного образа. Это обстоятельство определяет особенности её строения: первая часть – развёрнутая двойная экспозиция основной темы (6 тактов до ц. [100] – 4 такта после ц. [109]), вторая часть – разработка (5 такт после ц. [110] – 4 такта после ц. [118]), третья часть – реприза-кода (5 такт после ц. [119] – ц. [121]) (Рисунок 7).

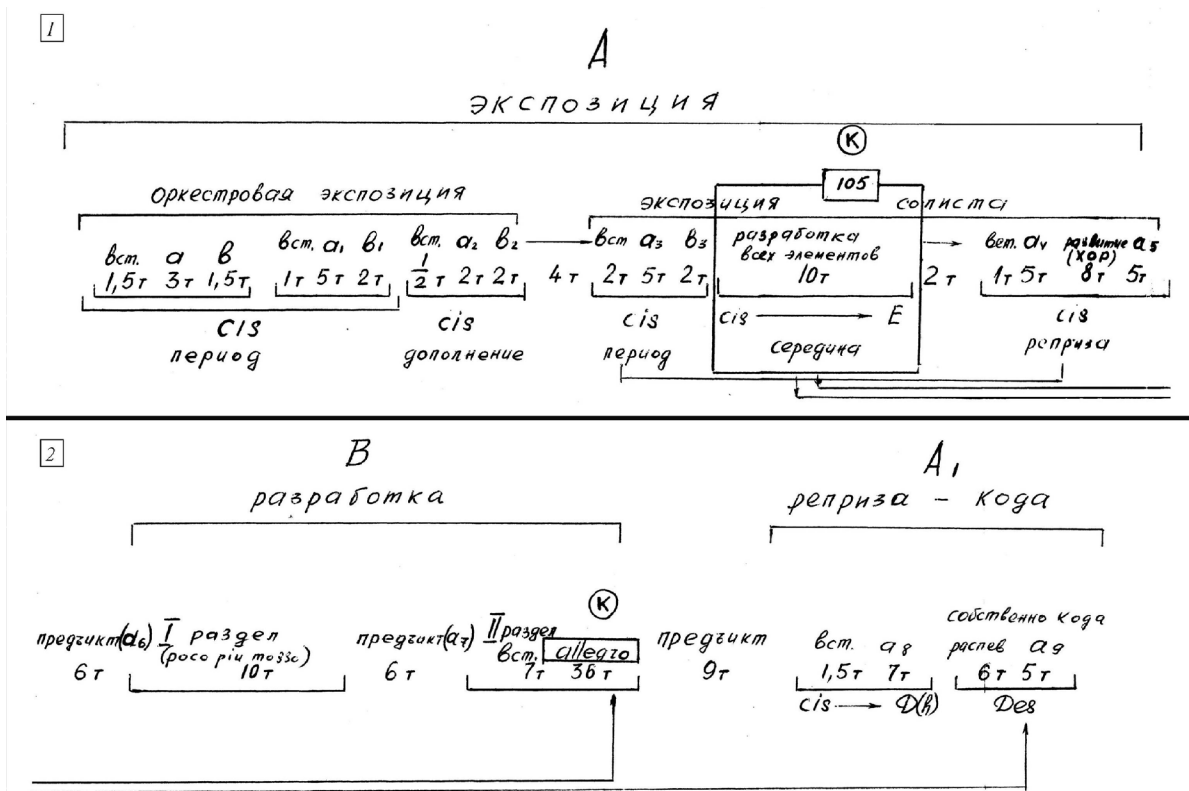


Рисунок 7

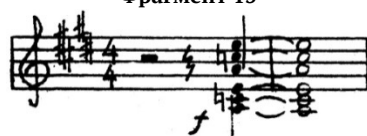
По сути дела, вся форма представляет собой чрезвычайно сложное развитие одной темы (6 тактов до ц. [100] – ц. [100]), в которой взаимодействуют три элемента: первый – объективное начало (шесть в этой мерности ощущается сходство с «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» М. П. Мусоргского)) (Фрагмент 14), второй – лирико-драматическое высказывание (Фрагмент 15), третий – момент внезапного вторжения (Фрагмент 16).



Фрагмент 14



Фрагмент 15



Фрагмент 16

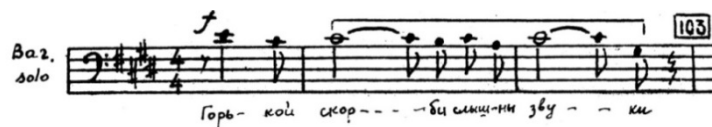
Первый и второй элементы тесно связаны между собой. Третий им резко контрастен.

Вот эта полярная противоположность элементов внутри самой темы и является завязкой драмы, источником всего последующего развития.

Оркестровая экспозиция (6 тактов до ц. [100] – 5 тактов после ц. [101]) во всех проведениях темы подчёркивает контрастность взаимодействующих элементов, обосновывает дальнейшее очень острое их столкновение.

Первый этап взаимодействия элементов – сольная экспозиция (4 такт после ц. [102] – 4 такта после ц. [109]), точнее, её разработочная середина (такт до ц. [104] – ц. [106]), которая содержит первую кульминацию (цц. [105] – [106]) и которую можно назвать «проекцией в будущее»: здесь перспективно показан и итог борьбы (мажор), и путь к нему (постепенное отстранение на второй план элемента «вторжения») (тональный план середины сольной экспозиции: до диэз минор – Ми мажор).

Толчком к этому взаимодействию послужило появление в начале второй экспозиции в партии солиста скорбно звучащей лейттемы «Колоколов» (Фрагмент 17).



Фрагмент 17

Аналогичную функцию «трамплина» выполняет лейттема и в начале разработки. Здесь она приобретает сходство со средневековой секвенцией Dies irae, которая использовалась многими композиторами и обычно трактовалась ими как тема смерти (Фрагмент 18).



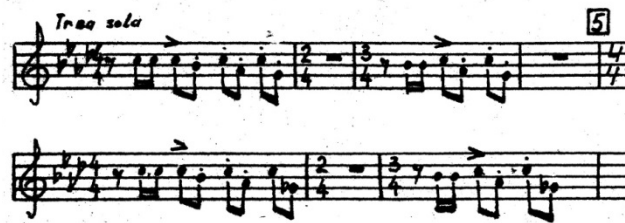
Фрагмент 18

Новый облик лейттемы определяет содержание разработки – ещё более острую, напряжённую борьбу второго и третьего элементов, находящихся всё время под воздействием лейтмотива. Постепенно, по мере развития, интонации лейттемы вытесняют элементы основной темы финала и выступают на первый план. Так, вершина развития – центральная кульминация не только финала, но и всей поэмы в целом (4 такта до ц. [114] – 4 такта после ц. [118]) – основана на важнейших тематических элементах «Колоколов», опирающихся в своей основе на лейтмотив. Кульминация представлена во Фрагменте 19.



Фрагмент 19

Лейтмотив – во Фрагменте 20.



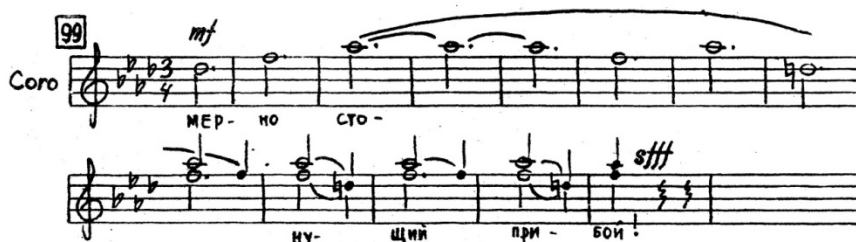
Фрагмент 20

Тему интродукции первой части см. во Фрагменте 21.



Фрагмент 21

Тритоновые ходы в кульминации третьей части – во Фрагменте 22.



Фрагмент 22

Другими словами, кульминация финала представляет собой сосредоточенную разработку лейттемы, вытекающую из огромной рассредоточенной её разработки во всех предыдущих частях «Колоколов». Она подчёркивает значение лейттемы как основной мысли всего произведения.

Драматизм разработки оттеняет ослабленная – экстенсивная – реприза, лишённая в единственном проведении элемента «вторжения» (4 такта до ц. [120] – ц. [121]). Она является естественной реакцией на большую напряжённость предшествующего раздела.

Затухающая реприза финала непосредственно подготавливает светлую кодую – завершение всей концепции: ц. [121] – 5 тактов после ц. [122]) (Фрагмент 23).



Фрагмент 23

Просветление после свершившейся трагедии мы встречаем не только у С. В. Рахманинова. Это довольно традиционный классический приём. Вспомним такие примеры: мажорный эпизод после смерти Бориса в опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, заключения опер «Пиковая дама» П. И. Чайковского (есть и более непосредственная связь с «Пиковой дамой»: в кульминации экспозиции в несколько изменённом виде звучит мелодия погребального хора из третьего действия оперы. В партитуре «Колоколов» эта тема отмечена квадратной скобкой с указанием «P. Tsch») и «Отелло» Д. Верди, симфоническая поэма Р. Штрауса «Смерть и просветление».

Умиротворённая Ре бемоль мажорная кода «Колоколов» в драматургии поэмы выполняет функцию «последствия» (термин по книге В. Бобровского (1970, с. 80) «О переменности функций музыкальной формы»), вывода.

Итак, *финал «Колоколов»* написан в сложной трёхчастной форме, основанной на развитии одного образа. Вся часть представляет собой разработку-борьбу контрастных элементов основной темы.

Сосредоточенное, целенаправленное развитие осуществляется этапами: двойная экспозиция, разработка, реприза-кода.

Экспозиционный раздел не только излагает тему (первая экспозиция), но показывает пути её становления (вторая экспозиция), что значительно расширяет функции экспозиции вообще.

Как и в других частях поэмы, в финале «Колоколов» ярко представлен принцип большого в малом: уже в первой кульминации находят своё выражение и процесс борьбы элементов темы, и его итог, а также ладовое развитие всей части (минор – мажор). Это узловое момент в форме, от которого тянутся нити, с одной стороны, к разработке, а с другой стороны, к коде.

В целом драматический характер развития финала определяет лейттема «Колоколов», приобретающая здесь облик темы смерти. Она достигает своего апогея в кульминации разработки, выполняющей функцию основной смысловой кульминации всего произведения. Это вершина огромной динамической волны, по принципам которой строится в целом четвёртая часть. Центральная кульминация является переломным моментом в раскрытии содержания всей поэмы: здесь происходит столкновение важнейших тематических элементов предыдущих частей и определяется дальнейший спад.

С точки зрения драматургии финал «Колоколов» – это центр тяжести цикла, который завершает рассказ о трудной человеческой жизни с её радостями, надеждами, борьбой и неизбежной смертью.

Заключение

Итак, поэма С. В. Рахманинова «Колокола» – циклическое произведение, состоящее из четырёх различных по форме частей. Вместе с тем подробный анализ каждой части позволяет выявить ряд общих закономерностей, присущих всему сочинению в целом.

Важным элементом, объединяющим поэму, является *лейттема*. Её развитие определяется замыслом цикла. В зависимости от содержания части *лейттема* каждый раз предстаёт в новом облике. Такая образная трансформация – приём, не столь уж типичный для развития лейттемы вообще. Последнее скорее характерно для монотематических произведений, где различные перевоплощения одной темы составляют основу определённого творческого метода.

В «Колоколах» можно говорить об особом типе лейттемы, которая, не являясь единственным зерном, развивается по законам *монотемы*. Она по-своему окрашивает тематизм каждой части и фиксирует новый этап в раскрытии содержания, а именно: основные кульминации всех частей поэмы строятся на лейттеме (кода в первой, второй рефрен большого рондо во второй, реприза-кода в третьей, последний раздел разработки в четвёртой частях). Эти кульминации представляют собой единую линию развития, направленную к своей вершине-горизонту – кульминации финала, которая выполняет роль центральной кульминации «Колоколов».

Каждая часть поэмы содержит, помимо основной, ещё одну кульминацию, которая либо сопутствует главной, либо готовит её. Так, например, «вторые» кульминации первой и третьей частей, основанные на самостоятельных темах, подготавливают главные кульминации, кульминация эпизодов во второй части подчёркивает вершину развития рефрена, а первая кульминация финала предвосхищает содержание будущей основной кульминации в разработке.

«Вторые» кульминации первой и второй частей – «тихие». Подобные кульминации получили большое распространение в музыке С. В. Рахманинова и являются специфической чертой его стиля. Назначение «тихих» кульминаций – выделить самую суть содержания, передать самые сокровенные мысли героя. Именно так трактуется и интерлюдия первой части, и последний эпизод во второй части поэмы.

Связь «тихих» и «громких» кульминаций осуществляется не только в пределах каждой части, но и между частями: в центральной кульминации финала получают развитие тема интерлюдии первой части и тритоновые ходы из основной кульминации третьей части. *То есть основная кульминация поэмы является концентрацией тех тематических элементов, которые возникали в узловых моментах предшествующего развития и отражали новую ступень в раскрытии содержания.*

В целом становление лейттемы идёт по пути её сближения с темой *Dies irae* – напевом, часто привлекавшим С. В. Рахманинова. По словам В. Протопопова, этот музыкальный образ «сильно волновал Рахманинова и, сопутствуя ему, по крайней мере, в течение тридцати последних лет жизни, постоянно воплощался композитором в разных формах» (1947, с. 153). *Dies irae* звучит и в ранней Первой симфонии, и в произведениях среднего периода («Остров мёртвых», «Колокола»), и в более поздних сочинениях («Рапсодия на тему Паганини», Третья симфония, «Симфонические танцы»).

Исследователи отмечают, что часто бывают родственны названному католическому напеву по смыслу и иногда даже по звучанию и широко используемые С. В. Рахманиновым древнерусские культовые песнопения. Обычно они основываются на «мелодике особого типа, в которой опорный звук чередуется с восходящими (или нисходящими) по ступеням тонами гаммы (прелюдии – опус 32 № 2, 12). Возможно, через подобные обороты, – пишет далее В. Протопопов, – и проникла к Рахманинову тема *Dies irae*, начальные звуки которой складываются в такое же последование» (1947, с. 146-147). К аналогичным оборотам и относится лейттема «Колоколов», чьё образное родство с темой смерти раскрывается постепенно в ходе развития и становится очевидным в финале.

Напряжённость, целеустремлённость в становлении лейттемы обуславливает динамичность всех частей цикла. Этому способствует ряд структурных моментов, которые придают форме «Колоколов» неповторимое своеобразие. Остановимся на некоторых из них.

В поэме С. В. Рахманинов дважды обращается к сложной трёхчастной форме (третья и четвёртая части) и трактует её как основанную прежде всего на сквозном развитии.

Необходимо отметить, что сложная трёхчастная форма, как известно, с трудом поддаётся динамизации. Это связано с её внутренней природой (тональная и тематическая репризность, контраст крайних и средней частей).

Особенность сложных трёхчастных форм в «Колоколах» состоит в том, что они, по сути дела, представляют собой разработку исходного внутриконтрастного зерна. Это обстоятельство оказывает решительное воздействие на содержание разделов сложной трёхчастной формы.

Значительно расширяются функции экспозиций: они излагают не только тему, но и её активное развёрнутое развитие. В связи с этим экспозиции становятся двухчастными («тема» и «развитие» в третьей части, двойная экспозиция – оркестровая и сольная – в финале). В обоих случаях вторая половина экспозиционного раздела является начальным этапом взаимодействия исходных элементов, прообразом последующего развития.

Меняется содержание и средних частей сложных трёхчастных форм, наполненных напряжённой разработкой. Борьба основных тематических элементов находит в них своё наивысшее выражение. По смыслу подобные средние части приближаются к сонатной разработке. Иными словами, происходит «отклонение» в сонатную разработку (термин В. Бобровского (1970, с. 129-157) по книге «О переменности функций музыкальной формы»), то есть совмещение функций средних разделов двух различных форм – сложной трёхчастной и сонатной.

Разработочность как основополагающий принцип развития становится здесь средством диалектического накопления количественных изменений, что рождает на определённом этапе – в кульминации – новое тематическое качество, как, например, тему огня в третьей части поэмы.

В результате сквозного развития репризные разделы сложных трёхчастных форм сливаются с кодовыми и образуют один обобщающий раздел – репризу-коду. Краткость этих частей обусловлена их итоговым значением в форме.

Основную функцию завершения действия выполняют собственно коды. Среди них важное место занимает код финала, которой по смыслу принадлежит роль коды всего произведения.

Некоторые черты, свойственные сложной трёхчастной форме (двойная экспозиция, разработочность, приводящая к новому тематическому качеству), можно наблюдать и во второй части «Колоколов», написанной в форме рондо. Такое сходство двух различных форм в структуре и в приёмах развития говорит о глубоком внутреннем единстве методов формообразования в поэме в целом.

В работе Л. Мазеля (1962, с. 269-270) «О лирической мелодике Рахманинова» высказана мысль о сочетании в музыке композитора действительности и созерцательности. В формообразовании поэмы взаимодействие динамики и статики (сквозного развития и симметрии) проявилось со всей очевидностью и особенно ярко представлено во второй и в третьей частях цикла.

Динамическую направленность формы в «Колоколах» отражает тональная разомкнутость произведения: As, D, f, cis Des. Но вместе с тем от интерлюдии первой части к финалу протянута тональная арка (As – cis – As – cis – Des), которая определяет общую линию развития и способствует объединению поэмы в одно целое.

Единство частям цикла придаёт конспективное изложение последующего развития в оркестровом вступлении (предвосхищение волнообразного строения в первой части, единой линии нагнетания в третьей части).

Все особенности структуры в «Колоколах» С. В. Рахманинова говорят о тонком, всегда индивидуальном решении композитором вопросов музыкальной формы, что связано со стремлением передать в музыке самую суть содержания поэтического произведения. В этом отношении показательны такие слова композитора: «На самом деле действительно стоящая оригинальность – лишь та, которая идёт от содержания. В моих собственных сочинениях я никогда не пытался сознательно быть оригинальным, быть романтиком, нарочито национальным или ещё кем-нибудь. Я заночу на бумагу ту музыку, которую слышу внутри себя и делаю это возможно естественнее. Что я стараюсь – это писать так, чтобы моя музыка просто и ясно выражала то, что я чувствую в своём сердце, когда сочиняю. Будь то любовь или горечь, печаль или вера – всё это становится частью моей музыки, и она сама становится либо красивой, либо горькой, либо печальной, либо возвышенной» (Рахманинов, 1966, с. 16).

Источники | References

1. Асафьев Б. Хоровая культура // Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. Л.: Музыка, 1968.
2. Асафьев Б. С. В. Рахманинов // Асафьев Б. Избранные труды: в 5-ти т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 2.
3. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970.
4. Житомирский Д. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. 1945. № 4.
5. Мазель Л. О лирической мелодике Рахманинова // Мазель Л. О мелодии. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.
6. Протопопов В. Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С. В. Рахманинов: сб. ст. и мат. / под ред. Т. Цытович. М. – Л.: Музгиз, 1947.

7. Рахманинов С. Музыка должна говорить языком сердца // Музыкальная жизнь. 1966. № 12.
8. Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. / сост., ред., прим. и предисл. З. Апетян. Изд-е 2-е, доп. М., 1961. Т. II.

Информация об авторах | Author information

RU**Свистуненко Татьяна Анатольевна¹**, к. иск., доц.¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова**EN****Svistunenko Tatiana Anatolevna¹**, PhD¹ Saratov State Conservatoire¹ tsvist@mail.ru

Информация о статье | About this article

RU

Статья опубликована в двух частях. Часть первая: Свистуненко Т. А. «Колокола» С. В. Рахманинова: поэма «The Bells» Э. А. По в переводе К. Д. Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы. Часть I: предпосылки и история создания // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 2. <https://doi.org/10.30853/mns20230037>

EN

The article has been published in two parts. Reference of the first part: Свистуненко Т. А. «Колокола» С. В. Рахманинова: поэма «The Bells» Э. А. По в переводе К. Д. Бальмонта как источник рождения индивидуальной музыкальной формы. Часть I: предпосылки и история создания // Манускрипт. 2023. Т. 16. Вып. 2. <https://doi.org/10.30853/mns20230037>

Дата поступления рукописи (received): 05.08.2023; опубликовано online (published online): 26.09.2023.

Ключевые слова (keywords): симфоническая поэма «Колокола» С. В. Рахманинова; поэма “The Bells” Э. А. По; музыкальная поэма для симфонического оркестра; структурные особенности; лейттема; symphonic poem “The Bells” by S. V. Rachmaninoff; poem “The Bells” by E. A. Poe; musical poem for symphony orchestra; structure peculiarities; main theme.