

Л. В. Бражник

АНГЕМИТОНИКА В МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Ладовое мышление на бесполутоновой интонационной основе свойственно музыке многих народов, живущих на всех континентах земного шара. Об этом свидетельствует известная карта бытования пентатоники, составленная венгерским ученым Б. Сабольчи (воспроизведена в: [1, с. 95]). По отношению к таким регионам в отечественном музыкознании сложилось понятие *пентатонные музыкальные культуры* [2, с. 5–6].

К русской музыке — как ее устной традиции, так и профессиональной — такое определение в целом неприменимо. Однако многие исследователи отмечают наличие пентатонной мелодики в разных жанрах русского фольклора и в произведениях русских композиторов. Ангемитонные ладообразования в русских народных мелодиях находят Т. Бершадская [3], К. Квитка [4, 5], Ф. Рубцов [6], А. Руднева [7], Т. Старостина [8], В. Щуров [9] и др. В музыке русских композиторов обращение к выразительным свойствам ангемитоники чаще всего связывается с народно-песенными стилизациями, со стремлением создать образы и настроения покоя, умиротворения или, напротив, возвышенные, импульсивные. Еще одна сфера — воспроизведение особенностей речевого интонирования — русского говора.

Несмотря на многочисленные констатации бесполутоновой мелодики в произведениях русских композиторов, все еще бытует мнение об ангемитонике как о ладовой организации с достаточно ограниченным кругом выразительных и конструктивных возможностей. Однако изучение народной и профессиональной музыки разных этносов, а также произведений русских композиторов XIX и XX вв. [10–12] значительно расширило представления об ангемитонике. Появилась возможность трактовать ее как многосоставную ладовую систему, характеризующуюся единым типом интонирования, основанного на трихордно-тетрахордных субладовых ячейках (мотивах, фразах). Такие ладообразования логично называть «трихордной» *ангемитоникой*, имея в виду при этом не количество ладовых ступеней, а тип интонирования (в отличие от *целотоновой ангемитоники*).

В состав системы «трихордной» *ангемитоники* наряду с малоступенными ладами — *тритоникой*, *тетратоникой*, а также разновидностями *пентатонных* ладов входят лады с большим количеством ступеней. Из них наиболее распространены шестиступенные лады — лады *ангемитонной гексатоники* — и семиступенные — лады *ангемитонной гептатоники*. От идентичных им по ступеневому составу диатонических ладов они отличаются отсутствием полутоновых ячеек, что со всей очевидностью проявляется в интонационном процессе на основе этих ладообразований. Поэтому данное свойство должно найти отражение в звукорядных схемах с наличием так называемых полутонов на расстоянии. Звукоряды этих ладов (точнее, их звуковой состав) следует выстраивать не в линейном порядке, а в «ломаном» виде с повтором отдельных

звучков. Это даст возможность избежать полутоновых сопряжений ступеней и в определенной степени воспроизвести тип бесполутонового интонирования, например: $c-es-c-d-f-g-b$ (по составу разновысотных ступеней — ангемитонная гексатоника), $c-es-c-d-f-g-b-as-b$ (ангемитонная гептатоника). Необходимо подчеркнуть также, что «трихордную» шести- и семиступенную ангемитонику не следует расценивать как антипод по отношению к диатонике, поскольку та и другая ладовые системы являются продуктом натурально-ладового мышления и естественно взаимодействуют как в народной музыке, так и в композиторском творчестве.

Кроме названных ладовых разновидностей ангемитоники, тип бесполутонового интонирования может проявляться и вне связи с зафиксированным звукорядом, т. е. в виде сцепления *ангемитонных ячеек*, перемещаемых по высоте. В этом смысле нельзя не согласиться с К. Квиткой, который в свое время предложил: «Целесообразнее было бы условиться употреблять термин „ангемитоника“ для самого мелодического принципа вообще» [4, с. 288]. В каждом случае «свободное» соединение ангемитонных интонационных сегментов зависит от замысла композитора.

Осознание того, что отнюдь не каждая бесполутоновая мелодика является пятиступенной, помогает понять феномен столь широкого обращения к ангемитонному интонированию в музыке русских композиторов разных стилевых направлений. Примеры «трихордной» ангемитоники разного ступенного состава обнаруживаются в творчестве многих композиторов XIX–XX вв. Общим является использование ее не только как основы мелодического интонирования, но и в гармонической вертикали, и даже в функции формообразования. Но если в творчестве композиторов *пента-тонных музыкальных культур* ангемитоника относится к числу основополагающих средств музыкального языка, то в русской музыке ангемитонная мелодика чаще всего является *тематическим* компонентом, получающим дальнейшее развитие средствами диатоники и хроматики.

В творчестве корифеев русской музыки *М. И. Глинки* и *П. И. Чайковского* примеры ангемитонной мелодики единичны, но они относятся к числу самых известных мелодий великих композиторов. У *М. И. Глинки* это начало эпического повествования Баяна «Дела давно минувших дней» (интродукция оперы «Руслан и Людмила»); ладовая основа мелодии — *ангемитонная гексатоника*. К образцам ангемитонной мелодики из произведений *П. И. Чайковского* относятся начала романса «День ли царит» и фортепианной пьесы «На тройке» (цикл «Времена года»). С ангемитонных трихордов начинается также мелодия его романса «Отчего» с постепенным охватом семиступенного лада (*ангемитонная гептатоника*). Интонационная динамика романса выражается в дальнейшем преобразовании ангемитонных трихордов и появлении полутоновых сопряжений, что соответствует драматизации поэтического текста. Примером бесполутонового интонирования, основанного на сцеплении и перемещении по высоте ангемитонных оборотов (мотивов, фраз), является хорошо известная мелодия *А. Г. Рубинштейна* — начало романса Демона «На воздушном океане» (4 картина II действия одноименной оперы). Здесь композитор использует и прием транспозиции начального четырехтакта на m_2 вверх («Тихо плавают в тумане...»). Со временем транспозиция станет одним из типичных средств модальной техники.

Ангемитоника в ее разных видах является одним из весьма востребованных средств музыкального языка в произведениях композиторов «Могучей кучки»: *А. П. Бородина*, *М. П. Мусоргского*, *Н. А. Римского-Корсакова*. Во многом это связано

с эстетическими позициями их творческого содружества — стремлением воплотить музыкальными средствами русскую старину, народный быт и говор, образы народных сказок, отразить события, связанные с русской историей. Все это нашло отклик в операх композиторов «Могучей кучки», в их произведениях малых форм, вокальных и инструментальных.

Уже в первой монографии об *А. П. Бородине*, написанной в год смерти композитора, ее автор В. В. Стасов определяет главную константу творчества композитора, указывая на оперу «Князь Игорь», которая «...есть наряду с „Русланом и Людмилой“ Глинки высшая эпическая опера нашего века» [13, с. 352]. В характеристике русского народа в опере весьма существенной и важной составляющей музыкального языка являются бесполутоновые ладовые образования, что особенно очевидно на примере самой большой и динамично развивающейся сцены — Пролога. Обрамляется Пролог торжественным и мощным звучанием хора «Солнцу красному слава» (ладовая основа — *пентатоника* структуры 2.2.3.2 — c-d-e-g-a). Репризное перемещение этой темы на большую терцию вверх является транспозицией начального материала. Вторая тема хора «Туру ли ярому» — это также ангемитоника (*тетратоника* 2.2.3). В Прологе призывные обращения князя Игоря к воинам и народу Путивля основаны на ангемитонной ладоинтонационной организации (что значительно отличается от характеристики Игоря как «романтического» героя в его Арии из II действия). В обрисовке половцев (тюрков) «трихордная» ангемитоника используется крайне редко (отдельные реплики Арии хана Кончака из II действия).

В романсах *А. П. Бородина*, созданных еще до начала работы над оперой «Князь Игорь»: «Спящей княжне», «Морской царевне», «Песне темного леса», — ангемитоника выступает в роли важнейшего фактора формообразования. В «Спящей княжне» очевидны признаки рондо, где рефрен и эпизоды чередуются в противопоставлении разных типов ладовой организации. В рефрене («Спит, спит в лесу глухом, спит княжна волшебным сном») это «трихордная» ангемитоника — *гексатоника* (а не пентатоника, как указано в ряде работ о творчестве *А. П. Бородина*). В эпизодах — *целотоновая ангемитоника* с наличием полутоновых субмотивов (но не в вокальной, а в инструментальной партии). В романсе «Морская царевна» и в «Песне темного леса» также выстраиваются «ладовые» композиции с противопоставлением одних средств другим. В «Песне темного леса» образуется ладовая симметрия композиции: *диатоника* — *ангемитоника* (*тетратоника*, *пентатоника*, *гексатоника*) — *диатоника*. Ангемитоннику можно отметить и в других произведениях композитора, в т. ч. в Скерцо Третьей симфонии. В целом стоит отметить, что ладовые связи и контрасты в музыке *А. П. Бородина* позволяют зафиксировать наличие в его произведениях модальной драматургии, по аналогии с драматургией тональной.

В современных исследованиях музыкального языка *М. П. Мусоргского* [14–16] в числе весьма привлекательных находится тема поисков и обнаружения национальных истоков его мелоса, поскольку ясно, что новизна стиля композитора во многом связана с глубинной основой — русской крестьянской песенностью. В свое время композитор писал В. Никольскому: «Как меня тянуло и тянет к этим родным полям... Недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» [17, с. 114]. Выпущенный *И. Земцовским* фольклорный сборник так и назван: «Торопецкие песни. Песни родины Мусоргского» [18]. (Ладовый анализ песен этого сборника, проведенный автором данных строк, выявил значительное количество пе-

сен с ангемитонно-ладовой основой.) Исследователи творчества композитора находят даже прямые связи конкретных образцов его мелодики с народной песенностью. Известным примером прямого цитирования народного напева является песня Варлаама «Как едет ён» (опера «Борис Годунов»). М. П. Мусоргский использует этот свадебный напев («Звонили звоны в Новгороде» — № 71 из сборника Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен для голоса и фортепиано» [19]) почти полностью, сохраняя в нем бесполутоновость и убирая диатоническую каденцию. Мелодия «Как едет ён», «Прогулка» из «Картинок с выставки», основная тема фортепианной пьесы «Швея» обычно указываются в трудах исследователей как пентатонные. (Следует уточнить: мелодия «Как едет ён» основана на ангемитонной *тетратонике*, а не пентатонике.) Однако эти образцы составляют лишь малую толику общего количества бесполутоновой мелодики М. П. Мусоргского.

Среди многочисленных примеров на основе разных структур *пентатоники* стоит назвать начало гимна богине луны Таните из оперы «Саламбо»; начало рассказа царевича Федора о переполохе в царских палатах (II действие «Бориса Годунова»); мелодию верхнего голоса в женском хоре-славлении Ивана Хованского в I действии оперы; диалог Черевичка и Парубка из I действия «Сорочинской ярмарки». Образцами *ангемитонной гексатоники* в произведениях М. П. Мусоргского являются второй куплет песни хозяйки корчмы «Поймала я сиза селезня» из 2 картины I действия «Бориса Годунова»; мелодия (из уст сороки) в песне «Стрекотунья-белобока»; просветленная речь матери в третьем разделе песни «Колыбельная Еремужке» (вторая редакция песни) и другие примеры, в т. ч. и на ладовой основе ангемитонной *гептатоники*.

Композитор использует средства ангемитоники для выражения разных образов и эмоциональных состояний. При этом ангемитонная мелодика в произведениях разных жанров — это, как правило, ограниченные по протяженности эпизоды чаще всего в начальной стадии развития образов или ситуаций. Далее ладоинтонационная трансформация происходит за счет смены ангемитоники ладовыми структурами диатоники и хроматики: в рассказе царевича Федора из III действия «Бориса Годунова», в сцене доноса Шакловитого в I действии «Хованщины» и многих других фрагментах произведений композитора.

Особая приверженность М. П. Мусоргского к ангемитонному интонированию проявляется в многочисленных речитативах его произведений. Это напрямую связано с решением одной из главных задач, стоявших перед композитором, — воспроизведения в музыке речевых интонаций. Об этом М. П. Мусоргский писал многим своим корреспондентам, сочиняя оперу «Женитьба» на прозаический текст пьесы Н. В. Гоголя. В письме к Н. А. Римскому-Корсакову: «...если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкальный разговор на сцене... так „Женитьба“ есть опера. Я хочу сказать, что если звуковые выражения человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведены у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе» [17, с. 102]. Речитативы с сугубо ангемитонным типом интонирования, а также с «вкраплением» полутоновых сопряжений (чаще на границах фраз) многочисленны во всех операх М. П. Мусоргского, а также в его вокальных сочинениях: «С няней» (цикл «Детская», с воспроизведением речи ребенка), «Светик Савишна» (бормотанье «божьего человека»).

Семантика ладовых средств определенно используется композитором и в фортепианном цикле «Картинки с выставки». За ангемитоникой в ее разных проявлениях

закрепляется главенствующая образная сфера, за хроматикой — контрастная, что очевидно уже в противопоставлении «Прогулки» и первой пьесы «Гном». Знаковую сущность ангемитонного интонирования обозначил сам композитор, снабдив *пентатонную* мелодию «Прогулки» пояснением «Я сам»!

С приверженностью М. П. Мусоргского к ангемитонике во многом связана та новизна мелодики, которая стала одним из признаков его музыкального языка.

Истоки ангемитонно-ладового интонирования в произведениях *Н. А. Римского-Корсакова* лежат в русском музыкальном фольклоре, который он хорошо знал и чувствовал. Весьма точно охарактеризовал композитора М. Ростропович: «Римский-Корсаков скорее композитор вологодско-костромской, или ярославско-владимирско-суздальский или тамбовский... Я считаю, что Римский-Корсаков был очень русским человеком и очень русским композитором. Не „петербургским“, а общерусским» [20, с. 179–180]. О значении народной песни в своем творчестве Н. А. Римский-Корсаков пространно пишет в «Летописи моей музыкальной жизни», в XVIII главе, посвященной работе над «Снегурочкой»: «Делая общий обзор музыки „Снегурочки“, следует сказать, что в этой опере я в значительной степени пользовался народными мелодиями, заимствуя их преимущественно из моего сборника» [21, с. 195]. Как уточнял Б. Асафьев, «в его операх вполне осознанно производятся опыты стилизации „народно-музыкальной речи“ — былинного сказа, духовного стиха, танцевально-инструментальных интонаций, протяжных песен, частушечных новообразований» [22, с. 109]. Это высказывание можно снабдить примерами ангемитонной мелодики из разных опер Н. А. Римского-Корсакова: речитатив Садко (1 картина одноименной оперы, ц. 43), Хор гостей торговых (1 картина); «Троицкая песня» (хор девушек из I действия «Майской ночи»); песня Тучи «Государи псковичи» (I действие «Псковитянки»); колядки в опере «Ночь перед рождеством», в т. ч. «Старинная колядка» Солохи — образец *ангемитонной гексатоники*. В песне Бобыля «Купался бобер» (III действие «Снегурочки») композитор использует народную песню «Ой пала, припала молодая пороша» из своего сборника «100 русских народных песен» [19] (№ 16 в разделе «Былины и повествовательные песни»). Ладовая основа песни — *пентатоника* 3.2.2.3. В качестве примера «на пентатонику» можно привести также известнейшую мелодию Н. А. Римского-Корсакова — Песню индийского гостя из 4 картины «Садко» (*пентатоника* 2.2.3.2). Это единственный случай использования ангемитоники для создания условно-восточного колорита в произведениях композитора.

Применительно к творчеству Н. А. Римского-Корсакова, Б. Асафьев пишет, что почти для всех его опер свойственны «...состояние влюбления и „любовные состязания“ как основной лирический мотив действия» [22, с. 33]. Ангемитонная мелодика находится в числе средств, характеризующих лирических героев оперы. Один из ярких образцов *пентатонной* мелодики Н. А. Римского-Корсакова — песня Левко «Спи, моя красавица» (из III действия оперы «Майская ночь»). Эта прекрасная мелодия — один из первых примеров бесполутонового интонирования в творчестве композитора. Ссылаясь на вокальные каденции из Арии Снегурочки «Милей Снегурочки твоей, без песен жизнь не в радость ей», В. Цуккерман указывает на «пентатонные квазиинструментальные фиоритуры в концах всех трех частей арии» [23, с. 85]. Развивая образ «поэтичной девушки Снегурки» (определение самого композитора), Н. А. Римский-Корсаков обращается к ангемитонике и в IV действии оперы. Среди «беззащитных» женских образов других опер композитора — царская невеста Марфа. Во второй теме

Арии Марфы (II действие оперы — «Целый божий день») обнаруживаются типичные для композитора интонационные формулы на основе трихордов. Ладовая организация мелодии — *ангемитонная гексатоника*. Еще один пример характеристики главного женского образа, полного светлых, возвышенных чувств, с помощью средств бесполутонового интонирования — Ария Сервили (II действие, 5 картина одноименной оперы). К образцам ангемитонной мелодики Н. А. Римского-Корсакова, связанным не с цитированием народных песен или стилизациями в народно-песенном духе, а с отражением особых эмоциональных состояний, следует добавить романсы «Ель и пальма» (обе редакции), «Тихо море голубое», «Тайна».

Проследивая далее, после Н. А. Римского-Корсакова, «судьбу» ангемитонной мелодики в произведениях русских композиторов, следует обратиться к творчеству «русского гения» XX в. *И. Ф. Стравинского* (именно так назвал его Б. Асафьев в своей «Книге о Стравинском» [24]). И. Ф. Стравинский родился и рос в музыкальной среде. В «Хронике моей жизни» он пишет о своих разнообразных детских музыкальных впечатлениях. Весьма интересна одна из зарисовок летнего пребывания семьи на даче в деревне: «Часто вспоминаю пение баб из соседней деревни. Их было много, и они пели в унисон каждый вечер, возвращаясь с работы. И сейчас еще я помню точно этот напев и их манеру петь. Когда дома, подражая им, я напевал эту песню, взрослые хвалили мой слух... И — любопытное дело — этот простой эпизод, сам по себе довольно незначительный, имеет для меня особенный смысл, потому что именно с этого момента я почувствовал себя музыкантом» [25, с. 38]. Уже будучи студентом Петербургского университета, И. Ф. Стравинский учится композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Но это частные уроки, что освобождает начинающего композитора от «пут» академизма, о чем неоднократно и именно в таком тоне пишет Б. Асафьев [24].

Творческий путь И. Ф. Стравинского начинается, как известно, с *русской темы*, которая занимает его на протяжении первых двадцати лет композиторской деятельности, вплоть до 1923 г. (завершение опер «Мавра» и «Свадебка»). Это период осознанного сосредоточения композитора на выборе сюжетов и образов для произведений в новых для русской музыки воплощениях — жанровых, композиционных, музыкально-языковых. Интонационному анализу сочинений И. Ф. Стравинского русского периода уделяли внимание едва ли не все исследователи его творчества, отмечая в качестве одного из основополагающих средств музыкального языка наличие *ангемитонных ладовых структур* [26–30]. Уже в одном из ранних произведений И. Ф. Стравинского — романсе «Туча» (1902) — мелодия построена на бесполутоновом интонировании — *ангемитонной гексатонике*. И далее почти в каждом новом сочинении композитор обращается к выразительным возможностям ангемитоники, создавая новые звуковые комбинации на бесполутоновой основе. Общность приемов на бесполутоновой основе (определенных звукорядах или в виде последования разновысотных ангемитонных структур малого «формата») в произведениях самых разных жанров русского периода творчества И. Ф. Стравинского объясняется во многом тем, что композитор по своему обыкновению работал сразу над несколькими сочинениями. Поэтому очевидны интонационные связи между темами «Весны священной» и вокальными миниатюрами, созданными в те же годы. Четко выраженное бесполутоновое интонирование характерно для многих мелодий «Весны священной», в их числе основная тема «Вешних хороводов» (*пентатоника* 3.2.2.3), лирическая мелодия, звучащая в начале раздела «Тайные игры девушек. Хождение по кругам».

Иначе ангемитоника представлена в опере «Соловей». Это связано с сюжетом, в котором переплетаются китайские и японские мотивы. В своей первой опере, с ее восточной условностью и картинностью, композитор выстраивает действие на противопоставлении контрастных образных сфер. Одна из них — двор китайского императора с присущим ему особым этикетом — получает характеристику в основном средствами инструментальной музыки. В «Китайском марше», звучащем во II и III действиях оперы, ведущие мелодические линии, порученные духовым инструментам, построены в виде поступенно изложенных *пентатонных* звукорядов («китайских гаммах» — по терминологии того времени).

В годы окончания работы над оперой «Соловей» и начала работы над «Свадебкой» (1914–1919) И. Ф. Стравинский создает целый ряд вокальных циклов на народные темы: «Прибаутки», «Кошачьи колыбельные песни», «Подблюдные», «Четыре русские песни». Спустя много лет композитор в беседах с Р. Крафтом уточняет: «Насколько я знаю, ни одна из моих русских песен [имеются в виду названные циклы. — Л. Б.] не содержит фольклорных элементов. Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности подражания, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные „народные воспоминания“» [31, с. 170]. Эти «народные воспоминания» нашли претворение и в многократном обращении композитора к ангемитонному типу интонирования как на основе определенных звукорядов, так и в виде свободного комбинирования ангемитонных структур малого ступенного состава. Примеры той и другой разновидностей ангемитоники имеются в названных циклах.

Новые приемы ангемитонного интонирования И. Ф. Стравинский находит, сочиняя «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана». Несколько раз он обращается к пятиступенному звукоряду — *пентатонике с целотоновым тетракордом* 3.2.2.2 (ц. 83, ремарка «Петух, Кот да Баран пляшут»). В «кличах Петуха» (определение Б. Асафьева) бесполутоновая мелодика интонируется с широкими скачками, вероятно, для создания звукоизобразительного эффекта. (Эти скачки являются, по существу, обращениями ангемитонных трихордов.)

«Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания П. Киреевского, — стала одним из последних произведений русского периода творчества Игоря Стравинского. Композитор пояснял: «Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев» [25, с. 164]. В ряде статей отечественных исследователей, посвященных проблеме *Стравинский и фольклор*, проводятся параллели между мелодиями из «Свадебки» и русскими народными песнями [27, 28], хотя сам композитор подчеркивал свое авторство по отношению к мелодике «Свадебки».

Обладая определенным опытом в создании русской старины (язычества, архаики), И. Ф. Стравинский не мог не обратиться вновь к испытанному средству — *ангемитонной мелодике*. Интонационным «символом» «Свадебки» становится *трихордная* модель — как в виде самостоятельной ладовой организации, так и в качестве компонента иных ладовых образований. Именно с этой *трихордной попевок* (3.2) начинается «Свадебка» — в мелодии сопрано соло «Коса ль моя». Трихордная основа очевидна в партии первых сопрано хора «Не кличь, лебедушка» (та же Картина первая) и других эпизодах произведения (сольных и хоровых). Завершается «Свадебка» той же трихордной инто-

нацией — в начале мелодии соло баса (от лица молодого мужа) «Ах ты, душка женушка». Интонационная связь образует смысловую арку от начала к концу произведения. Следует отметить, что эта весьма типичная для русской народной песенности и для самого И. Ф. Стравинского интонация зазвучала в «Свадебке» как-то по-новому — свежо, интересно, истово.

Композитор обращается в «Свадебке» и к другим ранее использованным им средствам бесполутонового интонирования: *пентатонике с целотоновым тетракордом* (первое появление этой разновидности ангемитоники — реплика меццо-сопрано соло «Алу ленту упряту» в Картине первой); широким скачком в ангемитонной мелодике (экспрессивно звучащая фраза «Летала гусыня», реплика баса соло «У лебеда лебедушка под крылом» — обе в Картине четвертой).

Над хоровой тканью «Свадебки» композитор работал с творческим азартом, увлеченно экспериментируя с сочетаниями тембров, уплотняя или, напротив, «разрезая» хоровую фактуру. Подлинное новаторство И. Ф. Стравинского в организации многоголосия проявилось в тех эпизодах, где композитор поручает одновременно звучащим голосам разные тексты (прием политекстового многоголосия — ц. 11 и 68 партитуры). При этом фактура почти обязательно организована в виде свободно вступающих голосов, отторгаемых друг от друга диссонирующими гармоническими интервалами (b_{14} , $ув_{11}$). И. Ф. Стравинского, безусловно, привлек тот особый сонорно-тембровый эффект, который возник в таком соотношении голосов по вертикали. По существу, здесь «вертикализуется» ранее неоднократно используемый композитором прием перемещения по высоте ангемитонной мотивики в рамках единого мелодического процесса.

«Свадебка» стала кульминацией русского периода творчества И. Ф. Стравинского, после которой композитор со свойственной ему творческой энергией стал разрабатывать иные темы и иную музыкальную стилистику.

После И. Ф. Стравинского (русского периода его творчества) уже не назовешь композитора, в сочинениях которого столь явно проявилась бы увлеченность ангемитонным типом интонирования. Разумеется, русские композиторы конца XIX — начала XX вв., старшие и младшие современники И. Ф. Стравинского, не могли не обращаться к ангемитонной мелодике, но она появлялась в их сочинениях довольно редко. Иногда возникали шедевры: романсы «Сирень», «У моего окна» *С. В. Рахманинова*, «Островок» *С. И. Танеева*. В первом разделе романса «Сирень» композитор выстраивает интонационный процесс традиционным приемом «перетекания» трихордных мотивов. И при этом тонально-гармоническая модуляция из *As-dur* в *Es-dur* приобретает в мелодии вид *ладовой модуляции из пентатоники as-b-es-f 2.2.3.2 в пентатонику* того же строения от *es*. Это первый образец в русской музыке (и пример для композиторов пентатонных музыкальных культур!) мелодического модулирования с сохранением бесполутоновой интонационности.

Названные романсы относятся к одной из тех образно-эмоциональных сфер, для воплощения которых русские композиторы порою обращались к ангемитонной мелодике (светлые чувства, умиротворение, покой). Менее известны вокальные произведения других композиторов с подобными образными и интонационными характеристиками: *М. М. Ипполитов-Иванов*, романс «Чудное утро» (№ 6 из цикла «Шесть романсов на слова А. Голенищева-Кутузова»); *Г. Л. Катуар*, «От мороза потускнела светлая луна» (ор. 1, слова Л. К.); *А. С. Аренский*, «Одна звезда над всеми дышит» (ор. 60 № 5, слова А. Фета).

При обращении к *русской теме* — теме старины, эпоса, истории — композиторы названного периода также порой использовали ангемитонику (но значительно реже, чем их предшественники). У М. М. Ипполитова-Иванова назовем вокальное произведение «Русская» (цикл «Две былинки», ор. 66а № 2). Сюда же можно отнести «Колыбельную старой крестьянки» из IV действия оперы А. С. Аренского «Сон на Волге»; одно из первых произведений *Вас. С. Калининкова* — песню «На старом кургане» (слова И. Никитина); его же начало оркестрового вступления (тема скрипок) в Прологе оперы «1812 год».

Интересом к японской культуре, свойственным русскому обществу начала XX в., прежде всего деятелям «Мира искусства» и их соратникам, объясняется обращение композиторов к японской поэзии (в переводах на русский язык). Одним из первых стихами японских поэтов увлекся И. Ф. Стравинский. Во время работы над оперой «Соловей» он сделал очередную в своем творчестве «передышку» и написал вокальный цикл «Три стихотворения из японской лирики». В мелодике третьей миниатюры присутствует бесполутоновая интонационность. Циклы на тексты японских поэтов есть у М. М. Ипполитова-Иванова — «Пять японских стихотворений» (ор. 60), С. Н. Василенко — «Японские мелодии» (ор. 49а), Н. Н. Черепнина — «Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных» («Танки»), перевод К. Бальмонта (ор. 52). У всех этих композиторов, возможно, имелись слуховые впечатления о ладовых строях японской музыки, для которой характерны не только (и не столько) ангемитонные лады, но структуры так называемой гемитонной пентатоники, т. е. пентатоники с наличием m_2 и b_3 . Эта ладовая специфика воспроизводится в «японских» циклах достаточно условно, хотя образцы «чистой» ангемитоники в них имеются: у С. Н. Василенко это «Третья песня гейши» («Японские мелодии»), у Н. Н. Черепнина — первая миниатюра («Семь пятистиший...»). Мелодическое развитие этой миниатюры, основанной на «классической» пентатонике минорного наклона $a-c-d-e-g$ 3.2.2.3, заканчивается квинтовым восходящим ходом cis^2-gis^2 (т. е. применен прием сцепления разновысотных ангемитонных оборотов). Благодаря этой детали мелодия приобретает особую изысканность звучания.

Еще одной «сферой», в которой оказалась «востребованной» ангемитонная мелодика, стали произведения для детей — детские песни, чаще всего объединяемые в циклы. В их числе цикл «Классное пение» (несколько тетрадей) *В. И. Ребикова*, цикл «Дуда (детские песенки)» *Ан. Н. Александрова*. Мелодии этих песенок — простейшие, чаще всего с поступенным движением по звукорядам ангемитонной пентатоники, гексатоники. На основе пентатоники $b-c-es-f-as$ 2.3.2.3 строится также мелодия «Танца китайских кукол» во второй картине «Кукольный бал» оперы «Елка» *В. И. Ребикова*.

Значительно чаще к ангемитонике в произведениях разных жанров обращался *Н. Я. Мясковский*. Будучи на год старше И. Ф. Стравинского, он начал деятельность как музыкант-профессионал позже последнего на несколько лет. Начиная композитором Н. Я. Мясковский писал в русской печати восторженные отзывы о произведениях И. Ф. Стравинского русского периода творчества. О прямом воздействии И. Ф. Стравинского на музыку Н. Я. Мясковского говорить не приходится; это были композиторы разной направленности — эстетической, музыкально-стилевой, жанровой. Но точки соприкосновения у них были, в т. ч. ангемитонная мелодика. Простое перечисление (притом, неполное) фрагментов из произведений Н. Я. Мясковского с бесполутоновой мелодикой служит тому подтверждением: темы из Пятой, Шестнадцатой, Двадцать ше-

стой симфоний; в Шестой симфонии — главная тема I части, в этой же части — тема гобоя соло, во II части — нежно и скорбно звучащая тема флейты пикколо соло и ряд других тем; мелодические линии верхнего голоса в миниатюрах фортепианных циклов «Пожелтевшие страницы» и «Причуды»; мелодии романсов «Очарование красоты в тебе» (слова Е. Баратынского), «Побледневшая ночь» (слова К. Бальмонта), «Встану я в утро туманное» (слова А. Блока), «Выхожу один я на дорогу» (слова М. Лермонтова) и ряда других.

За пределами данной статьи остаются названия фрагментов с ангемитонной мелодикой из произведений С. С. Прокофьева, Г. В. Свиридова, С. М. Слонимского и других русских композиторов XX в. Общий вывод очевиден: расширенная трактовка ангемитоники (с позиции «самого мелодического принципа» — по К. Квитке) дает возможность охватить и познать это явление во всем его многообразии. Не будучи репрезентирующей ладовой организацией, ангемитоника занимает свое определенное положение в системе средств музыкального языка русских композиторов.

Литература

1. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: материалы межресп. науч. конф. Казань, 1–2 ноября 1993 г. Казань: Казан. гос. консерватория, 1995. 193 с.
2. Шостакович Д., Виноградов В. Проблемы симфонизма в братских республиках // Сов. музыка. 1956. № 12. С. 3–9.
3. Бершадская Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л.: Музгиз, 1961. 154 с.
4. Квитка К. В. Первобытные звукоряды // Квитка К. Избр. тр.: в 2 т. / под ред. В. Л. Гошовского. М.: Сов. композитор, 1971. Т. 1. С. 215–278.
5. Квитка К. В. Пентатоника у славянских народов // Квитка К. Избр. тр.: в 2 т. / под ред. В. Л. Гошовского. М.: Сов. композитор, 1971. Т. 1. С. 279–285.
6. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 96 с.
7. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. М.: Композитор, 1994. 223 с.
8. Старостина Т. А. Ладовая семантика русской народной песни // Гармония: проблемы науки и методики: сб. ст. Вып. I. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2002. С. 85–105.
9. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
10. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Казань: Казан. гос. консерватория, 2002. 281 с.
11. Бражник Л. В. Ангемитонные ладовые структуры в произведениях А. П. Бородина: семантические и формообразующие функции // От Ars nova к Новой музыке: вопросы теории музыки XIV–XX веков. Казань: Казан. гос. консерватория, 2008. С. 82–100.
12. Бражник Л. В. Бесполутоновая интонационность в русском фольклоре Поволжья — Приуралья: к вопросу о межэтнических связях // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: матер. Всерос. науч.-практ. конф. Казань, 17–18 ноября 2009 г. Казань: Казан. гос. консерватория, 2009. С. 90–100.
13. Стасов В. В. Александр Порфирьевич Бородин // Стасов В. В. Избр. соч.: в 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 3. С. 329–365.
14. Маклыгин А. Л. О модальных чертах музыкальной формы у М. П. Мусоргского // От Ars nova к Новой музыке: вопросы теории музыки XIV–XX веков. Казань: Казан. гос. консерватория, 2008. С. 101–116.

15. *Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад. М.: Композитор, 1999. 392 с.
16. *Федотова Л. А.* Модальный стиль гармонии Мусоргского: на примере одной пьесы из цикла «Картинки с выставки» // *Русская музыка XVIII–XX веков: культура и традиции: межвуз. сб. науч. тр.* Казань: Казан. гос. консерватория, 2003. С. 171–180.
17. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971. 399 с.
18. *Торопецкие песни.* Песни родины Мусоргского / зап., сост. и коммент. И. Земцовского. Л.: Музыка, 1967. 139 с.
19. *Римский-Корсаков Н. А.* 100 русских народных песен для голоса с фортепиано / под ред. М. Иорданского. М.; Л.: Музгиз, 1945. 179 с.
20. *Ростропович М.* Якубов М. «Прежде всего он был великий композитор» // *Наследие: русская музыка — мировая культура / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной.* М.: Моск. консерватория, 2009. Вып. I. Сб. ст. материалов и воспоминаний. С. 177–183.
21. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1935. 397 с.
22. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1968. 323 с.
23. *Цуккерман В. А.* Римский-Корсаков и народная песня // *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1975. С. 311–350.
24. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1972. 279 с.
25. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л.: Музгиз, 1963. 276 с.
26. *Головинский Г.* Стравинский и фольклор. Наблюдения и заметки // *И. Ф. Стравинский.* Статьи. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1985. С. 68–94.
27. *Лобанов М. А.* Об источниках темы «Коса» в «Свадебке» Стравинского // *Стравинский в контексте времени и места: материалы научной конференции / ред.-сост. С. И. Савенко.* М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 42–52.
28. *Паисов Ю. И.* О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // *И. Ф. Стравинский.* Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. С. 214–249.
29. *Паисов Ю. И.* Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // *И. Ф. Стравинский.* Статьи. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1985. С. 94–128.
30. *Ярустовский Б. М.* Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // *И. Ф. Стравинский.* Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Сов. композитор, 1973. С. 162–206.
31. *Стравинский Игорь Федорович* // *И. Ф. Стравинский.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.