Романова Е.В.**О программности в пьесе Чайковского «Декабрь. Святки»***Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)**doi: 10.18411/spc-26-03-2018-18**idsp: 000001:spc-26-03-2018-18*

Программность пьес П.И. Чайковского из сборника «Времена года» остаётся одной из актуальных проблем в аспекте их образно-эмоциональной интерпретации. Предпосланные пьесам подзаголовки и стихотворные эпиграфы отнюдь не исчерпывают необычайно многоплановое ассоциативное поле каждого сочинения, отличающееся особым богатством и тонкой нюансировкой взаимодействующих образов. Образы, рождаемые собственно музыкальным материалом пьес, подчас позволяют говорить о проявлении в них «скрытой программности» [3, 7] наряду с программностью явной. Нередко созданию упомянутого ассоциативного поля и формированию скрытого сюжета способствуют звукоподражательные элементы (относимые Р.Г. Лаулом к «звуковым символам, отражающим внемузыкальный мир» [1, 17]). В качестве одного из ярких тому примеров обратимся к пьесе «Декабрь. Святки».

В отличие от многих других пьес сборника, основополагающую роль в которых играет пейзажность, «музыкальный портрет» декабря здесь оказывается написанным сквозь призму специфического празднично-приподнятого эмоционального состояния, которое и по сей день окрашивает рождественско-новогодний период. Однако стоит заметить, что стихотворный эпиграф пьесы «подсказывает» лишь один из связанных с этим периодом ассоциативных пластов, рождающий представление о традиции девичьего гадания на жениха, о типичных святочных развлечениях русского усадебного быта. Вместе с тем неповторимые штрихи собственно музыкальной композиции, характер «художественных открытий» [2, 48] существенно расширяют её содержательное пространство.

Одним из таких открытий становится вальсовая жанровая природа основного тематизма крайних разделов пьесы, в целом написанной в сложной трёхчастной форме с серединой типа трио, точной репризой и кодой. Тонко детализированная нюансировка бытового жанра ведёт здесь к появлению ещё одного замечательного примера поэтизированного вальса, создающего глубоко романтический образ. Его генезис восходит в первую очередь к миру многоликих и подчас ошеломляюще неожиданных шумановских вальсов – то ироничных, то озорных и задиристо-наступательных, то возвышенно-мечтательных или благородно-сентиментальных (многочисленные метаморфозы вальса – от незатейливых, простоватых и безыскусных до утончённо-изысканных и блестяще-торжественных, будучи окрашенными специфическими чертами русской вальсовой традиции, насыщают, как известно, далеко не только фортепианное творчество Чайковского).

В вальсовости рассматриваемой пьесы парадоксальным образом сочетаются характерные признаки утилитарно-бытового и поэтически-возвышенного вальсов. С одной стороны, квартово-квинтовые шаги баса (характерное «качание маятника» между основным и квинтовым тонами внутри одного аккорда), неспешный гармонический ритм традиционных тонико-доминантовых оборотов сообщают теме некоторую приземлённость, незамысловатость и даже обыденность (вспомним воплощающий русский провинциальный быт вальс из четвёртой картины оперы

«Евгений Онегин»). Здесь, однако, эти качества скорее способствует созданию образа домашнего уюта и благостного умиротворения. С другой – они словно преодолеваются полётностью ритма мелодии, свободно парящей (благодаря применению гемииолы) над пластом сопровождения, и многосоставный и неповторимый образный мир начальной темы обогащается «мотивом» таинственно-волшебных грёз и мечтаний, ускользающей реальности (пример 1). В результате её образность раскрывается как искреннее ощущение камерного, домашнего праздника, не отягощённого помпезностью и внешним блеском, и может ассоциироваться с теплом семейного очага или родительского дома, овеянного ароматом счастья и светлым ожиданием чуда.

Пример 1 – начальный экспозиционный период.

Развивающая середина (местная середина простой трёхчастной формы, пример 2) наступает словно исподволь – в последнем из многочисленных дополнений к начальному периоду (звучащих на тоническом органном пункте и закрепляющих достигнутую тональность До мажор) совершается плавная мелодическая модуляция. Мягкости и завуалированности перехода способствуют как интонационная «нейтральность» мотива дополнения (с нижним хроматическим вспомогательным звуком), близкого общим формам движения, так и применяемый по отношению к нему приём сжатия (в результате сжатия мотива до двух долей здесь вновь возникает гемииола, пример 2). Однако, в дальнейшем течении развивающей середины вышеупомянутый мотив обретает тематическую характерность и воспринимается как звукоподражательный элемент, символически воплощающий идею вьюжного кружения, как бы заметания снегом и стирания ясных контуров. Тем самым он придаёт лирическому вальсу характерные «зимние» штрихи.

Пример 2 – местная развивающая середина.

Особое же внимание привлекает общая середина пьесы, написанная, как и крайние разделы, в простой трёхчастной форме. Её начальный период производит несколько загадочное впечатление – неиндивидуализированные, формульные интонации в динамике *p* заставляют прислушаться к неизменно повторяющемуся акцентированному тону си малой октавы, звучащему в середине фактуры (пример 3). В силу строгой регулярности и некоторой механистичности его повторения в условиях приглушённой звучности возникают ассоциации с полуночным боем часов, способствующие рождению нового образа: ожидание чуда раскрывается здесь сквозь призму звукового мира сумрачно-таинственной святочной ночи, поэтизирующего ощущение тишины и волшебства.

Пример 3 – общая середина типа трио.

Вспоминается один из штрихов фортепианного цикла Шумана «Бабочки» – в его последней пьесе звучит шестикратно повторённый звук ля второй октавы в звучности, постепенно стихающей до *pp*, и иллюстрирующий тем самым словесную ремарку «Стихает шум карнавальской ночи. Башенные часы бьют шесть» (пример 4).

Пример 4 – Шуман «Бабочки», № 12.

Здесь, в отличие от пьесы Чайковского, звукоподражание весьма очевидно и прямо обусловлено программным композиторским замыслом – таит волшебство ночи, наполненной мельканием причудливых образов (среди которых узнаются персонажи романа И.П. Рихтера «Мальчишеские годы»), в котором бабочки (шумановская аллегория посланников самых сокровенных мыслей) становятся олицетворением свободного полёта фантазии и игры воображения.

Пьеса же Чайковского, напротив, создаёт собственный обобщённый музыкальный сюжет, то пересекающийся, то сосуществующий параллельно с сюжетом словесной программы. Уходя от детального иллюстрирования содержащихся в эпиграфе «мотивов гадания», этот сюжет предстаёт как мягкое контрастирование тонко переплетающихся и взаимодополняющих образов: приземлённых и возвышенных, уютно-благодущных и утончённо-мечтательных, обыденно-реалистичных и загадочно-волшебных, исполненных яркого дневного света и таинственного полуночного сумрака.

В заключение ещё раз отметим, что вальсовая стихия в упомянутых фортепианных сочинениях Шумана и Чайковского предстаёт необычайно многоликой и оказывается удивительным образом «предрасположенной» к смысловой полифонии. Разнообразие «прочтения» вальсовой жанровой основы способствует как воплощению обострённо-лирического, эмоционально-пронзительного переживания, где вальс становится проводником самых утончённых, едва уловимых душевных движений, неопишуемых фантазий и самых сокровенных ожиданий, так и добродушной, нередко окрашенной мягким юмором поэтизации камерного, домашнего (или филистерского, бюргерского) мира (вспомним, как об окончании волшебной ночи в финале шумановских «Бабочек» напоминает звучащий на фоне боя часов мотив танца «гросфатер», пример 4).

1. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. – 2015. - № 2 [24]. – С. 16 – 37.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
3. Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 57 с.