



*О. В. Усова*

## **Лейтмотив как структурно-семантическая категория музыкального текста (на примере жанра симфонии)**

### **Аннотация:**

Статья посвящена проблеме лейтмотива как одного из способов закрепления смысла в музыке. Раскрывается краткая история лейтмотива, анализируются его основные характеристики, а также влияние на драматургию и формообразование симфонии.

**Ключевые слова:** лейтмотив, симфония, драматургия, музыкальная семантика.

*О. V. Usova*

## **Leitmotif as structural semantic category of the musical text (on example of symphonic music)**

### **Abstract:**

The article is devoted to the theme of leitmotif as one of the ways of capturing meaning in music. The paper gives a brief history of leitmotif, analyzes its main characteristics, as well as the impact on drama and shaping of the symphony.

**Keywords:** leitmotif, symphony, drama, musical semantics.

**В** современной музыкальной науке большое внимание уделяется изучению содержания музыки и приемов его воплощения. Актуальными и все более значимыми становятся проблемы семантики, этимологии, художественного воздействия музыкальных явлений различного рода. Среди них проблема лейтмотива, как одного из способов закрепления смысла в му-

зыка, является интересной и значимой.

Появление термина «лейтмотив» (нем. — «ведущий, руководящий мотив») связано с немецкой романтической оперой и с именами К. М. Вебера и Р. Вагнера. Несмотря на то что этот термин родился лишь во второй половине XIX века, сама идея лейтмотивности далеко не нова. Зарождение этого принци-

па можно проследить в операх XVII века, затем он претворялся в творчестве Моцарта и французских композиторов конца XVIII — начала XIX века: Гретри, Лесюэра, Керубини, Мегюля и др. В своих операх они использовали метод широкого обобщения и четкого разделения различных сфер, что дает основание отнести отдельные музыкально-тематические элементы к разряду «темы-образа», «темы-персонажа».

Подлинная история лейтмотива связана с немецкой романтической оперой (Вебер, Гофман), где лейтмотив становится средством воплощения основного идейного содержания. Дух романтизма оказался благоприятен для лейтмотива. Будучи феноменом, стоящим «на грани» разных искусств (музыки и словесных видов — литературы), лейтмотив утвердился как художественное средство, выходящее за рамки собственно музыки. Это привело к слиянию поэтической и музыкальной образности в лейтмотиве, закрепив за ним определенную смысловую роль, что дало возможность композиторам использовать лейтмотивы в качестве символов, заменяющих в музыке понятие. «Для романтиков размываются границы отдельных искусств: поэзия стремится раствориться в музыке, музыка — овладеть повествовательным языком поэзии»<sup>1</sup>.

В XIX веке лейтмотиву отводится ведущая драматургическая роль. Это связано с необходимостью передачи не только характеров и отдельных драматических ситуаций, но самого процесса действия. Наряду с психологической углубленностью музыкальных образов в опере большое внимание уделялось непрерывному музыкальному отражению действия. Вместе с тем лейтмотив был тесно связан со словом, характеризуя действующее лицо, ситуацию или понятие. «Роль лейтмотивов в опере заключается прежде всего в разъяснении смысла действия, отношений героев»<sup>2</sup>.

Вагнеровская идея синтеза искусств и его метод сплошного отражения действия в музыке реализовались, в частности, в широком применении принципа лейтмотивизма. Своим творчеством Вагнер вывел это явление на но-

вый уровень, создав тотальную лейтмотивную систему. Собственно термин «лейтмотив» был введен не Вагнером, а исследователем и пропагандистом его творчества Гансом Вольцгоном<sup>3</sup>. В русской музыке принцип лейтмотивизма нашел разнообразное отражение в операх Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, но был предвосхищен музыкальными драмами Даргомыжского и Мусоргского.

В инструментальную музыку лейтмотив проник также в XIX веке, в эпоху романтизма. Начало лейтмотиву как самостоятельному принципу в инструментальной музыке положил Г. Берлиоз в своих программных симфониях, первая из которых — «Фантастическая симфония» — была написана в 1830 году. Несмотря на то что термин возник позднее, в сочинениях Берлиоза сам принцип функционирует уже достаточно определенно и ярко. Одной из главных причин закрепления лейтмотивного метода в инструментальной музыке и, в частности, в симфонии было стремление композиторов-романтиков к образно-смысловой конкретизации музыкального содержания, что привело к расцвету программной музыки.

Таким образом, лейтмотив прошел эволюцию от единичного явления до принципа, который охватывает все произведение и более того — почти все крупномасштабные жанры определенного исторического периода — романтизма в музыке.

Появившись в музыке, это явление стало проецироваться и на другие виды искусства и различные жизненные ситуации. Например, говорят о лейтмотиве во взглядах кого-либо, в философских системах или бытовом поведении. Однако в данном случае нас интересуют преимущественно такие примеры, которые вызывают аналогии с музыкальным лейтмотивом, т. е. лейтмотивом как части художественного текста музыкального произведения. Они обнаруживаются, прежде всего, во временных искусствах (к роду которых принадлежит и музыка) — литературе, театре, кино.

В литературе лейтмотив может получать различные трактовки: быть основной мыслью,

неоднократно повторяемой и подчеркиваемой (к примеру, романтическая мечта Пискарева в «Невском проспекте» Н. Гоголя), являться конкретным символическим образом, выразительной деталью (как зонтик в повести «Три года» или лопнувшая струна в пьесе «Вишневый сад» А. Чехова); часто — повторяющимся фрагментом текста, отличающимся смысловой значимостью (в новелле О. Генри «Дороги судьбы» можно говорить о лейтмотиве забвения возлюбленной героя, когда в каждой из основных частей фраза «...ибо Ивонна была забыта...» знаменует решительный поворот сюжета).

В киноискусстве и театре мы находим наиболее полное и конкретное эстетическое основание лейтмотива. Здесь лейтмотивы отличаются появлением зрительного образа, обладающего сильным внушением и лучшей запоминаемостью, нежели слово. Так, в «Утомленных солнцем» Н. Михалкова на протяжении всего фильма периодически возникает лейтмотивный образ Сталина (хотя непосредственно он сам и не присутствует): то на фотографии с главным героем, то на транспаранте, поднимающемся в небо, символизируя его незримое постоянное «присутствие». Единство зрительного образа и семантики дает и музыкальному лейтмотиву в кинофильме дополнительные возможности. Использование в таком случае зачастую аналогично его функционированию в музыкально-театральных жанрах, в частности, в опере.

Таким образом, явление лейтмотива получило широкое распространение в различных областях деятельности человека, в каждой из которых имеет свою специфику. При такой широте и распространенности понятия необходимо найти как можно более точное его определение в музыке.

Среди множества существующих определений наиболее полное дается Г. Крауклисом в «Музыкальной энциклопедии»: «Лейтмотив — это относительно краткий музыкальный оборот, неоднократно повторяющийся на протяжении музыкального произведения и

служащий обозначением или характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции или отвлеченного понятия»<sup>4</sup>.

В других определениях акцентируются, помимо уже указанных признаков, некоторые другие немаловажные аспекты:

— многообразие выразительной емкости лейтмотива — от символа до музыкального портрета, складывающегося в процессе развития вариантов;

— появление лейтмотива в разных моментах произведения, в различных действиях или картинах оперы;

— его яркость и выделенность на фоне остального материала.

На основе анализа разных определений можно выделить наиболее значимые качества лейтмотива.

1. Это должно быть краткое построение (главным образом, именно мотив!), занимающее, как правило, не более фразы, предложения (хотя иногда встречаются и более развернутые лейттемы).

2. Занимая такой небольшой отрезок музыкального времени, лейтмотив должен отличаться яркостью, оригинальностью, чтобы быть заметным среди остального музыкального материала. Это достигается с помощью особых музыкальных средств: рельефной интонации, характерного ритма, выразительной гармонии, специфического тембра. Очень часто эти элементы выступают в совокупности, отчего индивидуальность лейтмотива усиливается. Благодаря такой концентрации выразительности лейтмотив рельефно выделяется в окружающем контексте и приобретает особую художественную весомость.

3. Для лейтмотива важна также оформленность, сохранение инварианта, узнаваемость его на протяжении сочинения.

Подытоживая сказанное, можно дать такое определение лейтмотива:

Лейтмотив — относительно краткое музыкальное построение (фраза, мотив), неоднократно повторяемое на протяжении произведения (в циклической композиции — в разных

частях) и наделенное определенной семантикой, влияющей на драматургию.

На основе этих признаков можно заметить некую аналогию лейтмотива и слова. Подобно слову в речи, лейтмотив выполняет определенную знаковую функцию и является составной частью музыкального текста. Более того, Е. Назайкинский считает, что лейтмотив обладает практически всеми признаками имени<sup>5</sup>. Имея ряд сходных черт, таких как обозначение (называние), краткость, характерность, оба понятия действительно могут быть названы родственными явлениями.

По мнению Назайкинского, с которым нельзя не согласиться, лейтмотив является одной из скрытых форм взаимодействия музыки и слова. Особенно это проявляется в чистых инструментальных жанрах, где лейтмотив «... выступает как порождение двух начал — музыкального и словесно-языкового, от одного из которых он берет звуковую плоть (ту музыкально-интонационную материю и форму), а от другого — знаковую организацию и функцию»<sup>6</sup>.

Наряду с лейтмотивом существуют близкие ему или производные от него элементы музыкальной речи. Нередко они вычленяются из лейтмотива и начинают играть самостоятельную роль. Все эти лейтобразования в некоторых случаях можно объединить одним понятием лейтмотива. Сюда относятся: лейтинтонация (например, интонация восходящей сексты в Третьей симфонии Скрябина); лейтритм (сквозной «ритм судьбы» в Пятой симфонии Бетховена); лейтгармония («тристанов аккорд» в опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда»).

Очень близки и часто взаимозаменяемы понятия лейтмотив и лейттема. Для создания более или менее точной терминологии, но учитывая при этом некоторую условность, хотелось бы разделить эти понятия. Лейттемой можно, на наш взгляд, назвать более или менее развернутое построение, в то время как одной из особенностей лейтмотива уже была отмечена краткость, лаконичность. Лейттема, как правило, состоит из двух или нескольких мотивов, сходных либо даже интонационно разных, но

составляющих интонационную и конструктивную целостность. Иногда интонации будущей лейттемы формируются до ее появления: так, в Третьей симфонии Скрябина интонации лейттемы наслаждений (II часть) зарождаются уже в разработке I части. Но чаще встречаются случаи, когда из лейттемы вычленяется какой-либо ее элемент, который в дальнейшем выполняет функцию лейтмотива.

По своим характеристикам, таким как неоднократная повторность и семантическая определенность, суггестивность, лейтмотив оказался близок другим явлениям повторного тематизма — реминисценции, цитате, музыкальному символу и пр.

Одним из наиболее давних родственных лейтмотиву явлений можно назвать *cantus firmus* и вариации на *basso ostinato*. Их роднит неоднократное проведение на протяжении произведения. Иногда эта тема, заимствуясь из какого-либо хорала, приобретала символическое значение, подобно лейтмотиву. Однако в отличие от него отсутствовало существенное развитие начальной темы (как семантическое, так и непосредственно музыкальное). Кроме того, *cantus firmus*, как правило, не отличался выделенностью из контекста, т. е. лаконизмом и яркостью, подобно фигуре на фоне, а наоборот, сливался с ним, а иногда даже с трудом распознавался.

Общность лейтмотива с риторическими фигурами, характерными для музыки XVII — XVIII веков, наблюдается в стремлении к образной конкретности и повышенной экспрессивности. Кроме того, краткость и выделенность (узнаваемость) в тексте также объединяют эти два понятия. Однако риторические фигуры вследствие своей типизации и семантику имели обобщенную, выходящую за пределы одного произведения, в то время как лейтмотив обладает, как правило, определенной внутритекстовой семантикой, которая раскрывается на протяжении конкретного произведения.

Близко к понятию лейтмотива стоят реминисценция и цитата. В отличие от лейтмотива, реминисценция — это не самостоятельный

музыкальный материал (с лат. — «воспоминание»), в то время как для лейтмотива характерно равноправие различных неограниченных по количеству появлений в процессе развития. Реминисценции может быть подвергнут значительный раздел текста, но она, как правило, ограничена двумя проведениями: одно — основное, другое — отраженное, что отмечается музыкальными средствами. В цитате же совмещается внутритекстовая семантика и внетекстовая, которая связана с каким-либо другим сочинением.

Наиболее близко к значению лейтмотива понятие музыкального символа. Оба выполняют функцию обозначения. Соединение образа и знака в лейтмотиве аналогично символу, поэтому его можно назвать разновидностью музыкального символа. Однако отличие лейтмотива от музыкальных символов — его внутритекстовая семантика и, соответственно, индивидуальность; его место, как правило, ограничивается рамками только данного конкретного произведения. Частным случаем музыкального символа являются буквенные темы в виде закодированного имени или фразы (BACH, DSCH и др.).

Важным в контексте произведения и производным от лейтмотива элементом является лейтинтонация. Семантически она очень близка лейтмотиву, но при этом не обладает отчетливой выделенностью в тексте, т. е. не отвечает закономерности фигуры и фона. Отсюда возникает интуитивное ощущение некоторой общности разных моментов в музыке, в отличие от вполне осознанного узнавания лейтмотива. Именно через лейтинтонации лейтмотив связан с таким явлением, как монотематизм.

Оба приема являются ведущими принципами романтической музыки и в максимальной степени способствуют единству и целостности произведения. Монотематизм близок лейтмотиву по драматургической роли и распространности в симфонической музыке, особенно романтической. Очень часто оба явления существуют совместно. Отсюда их нередко путают, подменяя одно другим. Но, безусловно, есть некоторые свойства, которые позволяют их

разграничить.

Если лейтмотив, несмотря на метаморфозы, должен быть узнаваемым на протяжении произведения благодаря своим константным свойствам, то при монотематизме начальная тема всегда значительно трансформируется, рождая разные по семантике образы. Соответственно, особенность принципа монотематизма заключается в том, что он реализуется на основе лейтинтонации, которая инкрустируется в разные музыкальные темы, насыщая музыкальную ткань общими элементами, и в отличие от лейтмотива порождает разные музыкальные образы.

Таким образом, при монотематизме действует принцип интонационных связей внутри произведения, при лейтмотиве — тематических. Если в сочинении нет семантически обозначенной и сохраняющейся темы, то, следовательно, говорить о лейтмотиве в данном случае нельзя. Кроме того, при монотематизме существует скрытая связь разных тем-образов, тогда как лейтмотив — это обозначение одного явления. Однако довольно часто лейтмотив действует совместно с монотематизмом, что еще более способствует цельности всего произведения. И если последний с равным успехом может использоваться и в других симфонических жанрах (например, поэма), то лейтмотив более свойственен симфонии и вообще циклическим формам.

Одной из важнейших в теории лейтмотива видится проблема его семантики. Как известно, семантика как раздел языкознания и семиотики исследует смысловую сторону слов и выражений, отношение между знаками, а также изменения значения слов в ходе развития языка. К проблемам музыкальной семиотики как науки о знаках и значащих единицах музыкального языка обращаются многие музыковеды: М. Арановский, В. Холопова, М. Бонфельд, В. Медушевский, Л. Акопян и др. Так, Арановский выделяет несколько структур, бесспорно имеющих знаковую функцию<sup>7</sup>. В первую очередь — это лейтмотивы, закрепленные за героем оперы или программно-инструментального произведения. К знакам относятся

также напевы символы («Dies irae»), отдельные интонационные формулы и т. п.

В. Холопова также говорит о наличии трех групп знаков в музыке: эмоциональные, предметные (индексы) и понятийные знаки<sup>8</sup>. Последние — это элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в музыкальной практике, — музыкально-риторические фигуры, мотивы с определенной символикой, предписанной композитором, куда относятся и лейтмотив. Опираясь на эти наблюдения, можно говорить о лейтмотиве как о музыкальном знаке, т. е. структуре, выполняющей функцию обозначения и имеющей ряд признаков: краткость, яркость, характеристичность, рельефная выделенность в тексте, тематическая концентрированность.

Данное выше определение лейтмотива относится и к опере, и к симфонии. Однако между оперными и симфоническими лейтмотивами есть существенные различия:

1. Благодаря условиям появления в художественном тексте (в опере лейтмотив используется в конкретной сценической ситуации, часто — при появлении персонажа, или в сопровождении слов) лейтмотиву оперы свойственна определенность семантики, она принципиально дана. В симфонии семантика лейтмотива принципиально многозначна, т. е. не дана, а задана. Отсюда лейтмотив побуждает к семантической расшифровке, активизирует внимание слушателя, он потенциально склоняет к вербализации содержания симфонии. В связи с этим в симфониях лейтмотивные образы, как правило, более обобщенные (Рок, Фатум, война, революция и т. п.) в сравнении с оперой, где лейтмотивами обычно наделяются конкретные персонажи, предметы или явления.

2. Лейтмотив в опере — одно из основных средств музыкального выражения действия, иногда даже главное, как, например, в музыкальной драме. Он лежит в основной плоскости музыкальной драматургии, существует равноправно с остальным материалом, что порождает обилие лейтмотивов в опере вплоть до вытеснения иного тематизма. В сим-

фонии же лейтмотив — дополнительный элемент музыкальной драматургии по отношению к основному тематизму и находится в особой плоскости, он не должен вытеснять основной тематизм из музыкального пространства симфонии. Поэтому число лейтмотивов в симфонии ограничено, их, как правило, не более двух (хотя встречаются и исключения, как, к примеру, в «Фауст-симфонии» Ф. Листа). Непрерывность роли лейтмотива в симфонии обусловила и его место в истории жанра: если для оперы лейтмотив — одно из самых типичных средств, то для симфонии — это особый элемент, оригинальный и достаточно редкий, что, с другой стороны, стало причиной его особой значительности.

3. Если в опере лейтмотивы и особенно лейттемы более экспозиционно цельные, то типичной особенностью большинства лейтмотивов в симфонии является их внутренняя противоречивость. Это, прежде всего, проявляется в многосоставных лейтмотивах, т. е. состоящих из нескольких элементов. Контраст этих элементов и дает импульс для дальнейшего симфонического развития. Иногда встречаются лейтмотивы, одноэлементные по структуре, но конфликтные по содержанию (тритоновый лейтмотив симфонии *c-moll* Танеева), что также побуждает к их сквозному развитию в произведении.

4. В опере развитие лейтмотива определяется, в первую очередь, условиями драматического действия, в симфонии же — собственно музыкальными условиями. В связи с этим смысловая нагрузка лейтмотива в симфонии повышается, причем независимость от конкретно-предметных условий сюжета стимулирует его имманентно-музыкальное развитие. Все это порождает прогрессирующее симфоническое развитие лейтмотива в симфонии.

Широкое и многообразное использование лейтмотивного метода в оперной и симфонической музыке позволяет выделить две основных функции лейтмотива: драматургическую и музыкально-конструктивную, каждая из которых в свою очередь реализуется в функциях подчи-

ненного уровня: с драматургической связана содержательно-стимулирующая, с музыкально-конструктивной — интонационно-порождающая и тектоническая функции.

Первая функция определяет появление лейтмотива в различных условиях «музыкального сюжета» и его значение в общем процессе симфонической драматургии. Эта сквозная функция выявляет рельефность музыкальных событий, выстраивая таким образом общую линию развития произведения. Драматургическая функция лейтмотива в ряде симфоний может быть аналогичной функции лейтмотива в опере, когда лейтмотив уподоблен действующему лицу, персонажу, появляющемуся в разные моменты симфонического действия.

Таков лейтмотив Манфреда в одноименной симфонии Чайковского. М. А. Балакирев, который посоветовал композитору сюжет «Манфреда», писал: «...Ваша симфония должна иметь свою *idée fixe* — изображение самого Манфреда, которое бы проходило по всем частям»<sup>9</sup>. Тем самым он подсказал автору не только программу будущей симфонии, но и ее ведущий метод — лейтмотивный. Однако он реализован сложнее, чем полагал Балакирев, и

позволяет показать внутренне противоречивый мир героя: наряду с его главным лейтмотивом, действительно выражающим *idée fixe* (пример 1), в симфонии имеется второй лейтмотив Манфреда — мотив заклинания (пример 2).

Вообще для воплощения противостояния Рока и Человека в симфонии лейтмотивный метод оказался одним из наиболее уместных. Такие свойства лейтмотива, как яркость, повторность, суггестивность, позволяют максимально образно воплотить идею Рока. Русский симфонизм, склонный к философским размышлениям, не мог не обратиться к этой тематике. Обращение к этой теме мы видим уже в первой русской симфонии с лейтмотивом (а точнее — с лейттемой) — Четвертой симфонии Чайковского. Здесь лейттема практически не изменяется и характеризует одну из действующих в конфликте драматургических сил — образ «фатума», «...ту роковую силу, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, ...которая, как Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу»<sup>10</sup>. Музыкальные средства лейттемы — грозные фанфары фаготов и валторн, драматически напряженный ритм, «вращение» вокруг звука *as*

1

Clarinetto basso (B)  
3 Fagotti

2

Archi



(мотив неотвратимости) — определяют ее значение как темы Рока.

Подчиненная драматургической содержательно-стимулирующая функция проявляет себя в симфониях с неопределенной семантикой лейтмотива, где, благодаря всей драматургии, способствует вербализации содержания симфонии. Часто значение лейтмотива определяется слушателем с помощью ассоциаций с какими-либо типичными средствами выразительности, исторически сложившимися для того или иного образа, т. е. благодаря ориентации на внетекстовую семантику. Кроме того, этому способствует драматургия лейтмотива, благодаря которой становится возможным более или менее конкретизировать его семантику. Один из самых ярких примеров здесь — симфония *c-moll* С.Танеева. В ней изначально дисгармоничный образ хаоса, бурного водоворота жизни трансформируется в свою противоположность — образ, утверждающий позитивное начало, высшую гармонию бытия. Определить семантику лейтмотива в этой симфонии доста-

которой — в порождении лейтмотивом других неповторных тем произведения. Она не менее важна, чем драматургическая, хотя последняя в большинстве случаев является определяющей в развитии лейтмотива. Однако интонационно-порождающая функция раскрывает другую сторону лейтмотивного метода, создавая своего рода скрытую драматургию всего сочинения. Связь лейтмотива с другими темами симфонии зачастую помогает обозначить их место в общем контексте, принадлежность к той или иной образной сфере. Все это создает единство цикла, как драматургическое, так и интонационное.

Интересное проявление интонационно-порождающей функции лейтмотива мы находим во Второй симфонии Вас. Калинникова, в которой тема вступления играет роль эпиграфа. В полном виде она проходит лишь дважды — в начале симфонии и в коде финала, однако ее интонационно-порождающая функция проявляется настолько последовательно, что позволяет считать ее лейттемой (пример 3).



точно сложно. Он может быть истолкован как некий символ творческой идеи, заключающей в себе огромный потенциал развития. Его различные варианты на протяжении симфонии (драматически-напряженный в I части, лирический — во II и торжественно-ликующий — в финале) символизируют свободную творческую волю художника, способного из первоначального импульса создать и нечто мрачно-угрожающее, и возвышенно прекрасное.

Вторая функция заключает в себе тектоническое начало, т. е. определяет место и значение лейтмотива в музыкальной форме, а также интонационно-порождающее, т. е. влияние лейтмотива на тематизм произведения. Ведущей и наиболее значимой здесь является интонационно-порождающая функция, суть

Ее интонации получают различные жанровые и образные наклонения, служат источником целого ряда тем, что в результате способствует спаянности и цельности всего музыкального материала симфонии (примеры 4—8).

Не менее значительна интонационно-порождающая функция лейтмотива в Двенадцатой симфонии Д. Шостаковича. Сочинение представляет собой единое в интонационном отношении полотно. Все основные темы вырастают из вступления — первого лейтмотива симфонии. В зависимости от функции в драматургии они приобретают то более заостренный пунктирный ритм (главная тема I части), либо характерный тембр (кульминационные проведения — тембр медных духовых). Кроме того, в качестве варианта основной темы использует-

4 **Allegro non troppo** Главная тема I части  
Moderato *f*

5 **Allegro non troppo** Тема фугато I части  
Violini II *p*

6 **Andante cantabile** Тема II части  
C. ingl. *p*

7 **Moderato assai** Трио III части  
Ob. solo *p*

8 **Allegro vivo** Главная тема финала  
Ob., Cl., Fag., Cor., Archi *f*

ся ее инверсия (основа II части). Таким образом, максимальная реализация интонационно-порождающей функции лейтмотива здесь способствует музыкальному единству цикла, что соответствует, в свою очередь, основной идее симфонии и раскрывает разные грани одного образа.

Наиболее полно лейтмотивный метод раскрывает свои возможности тогда, когда обе его функции выступают на равных. Мы наблюдаем это в таких симфониях, где лейтмотив не связан с ярко выраженной сюжетной программностью.

Одним из таких произведений является уже упомянутая Симфония c-moll Танеева. Интонации лейтмотива в ней не только пронизывают всю музыкальную ткань, но и участвуют в темообразовании экспозиционных разделов. Важно, что из лейтмотива образуются наиболее значимые темы симфонии: действенные образы I части и финала и контрастная по характеру, но интонационно родственная им лирическая

тема Adagio. Все это вместе с активной драматургической функцией лейтмотива придает рельефность общей драматургии симфонии и способствует ее музыкальному единству.

Кульминация в развитии симфонического лейтмотива на рубеже XIX–XX веков, претворение его в эстетически контрастных произведениях и у стилистически далеких друг от друга композиторов как будто свидетельствовали о тенденции к утверждению универсального метода. Но в XX веке этого не случилось. После своего расцвета в XIX — начале XX века лейтмотив теряет свою популярность, в то время как в опере, особенно в жанре музыкальной драмы, получает все более активное, прогрессирующее развитие. Во второй половине века исчезают уже и тенденции к универсализации симфонического лейтмотива. Причина этого лежит в изменении трактовки самого жанра симфонии, которая становится весьма многообразной, — от высокой обобщенности

(симфонии В. Лютославского) до заостренной национальной специфичности (симфонии А. Тертеряна). Симфония — это уже не просто «картина мира», а философская концепция о мире, причем у каждого автора своя, индивидуальная, но при этом избегающая сюжетности, которая так или иначе располагает к использованию лейтмотивного метода.

В симфониях второй половины XX века наблюдается усложнение семантической системы — используются более изощренная символика, буквенные символы, аллюзии и прочее. Благодаря своей обособленности в тексте, а особенно в случаях повторности, они обнаруживают преобладающую связь с лейтмотивом. Однако их принципиальные отличия заключаются в стилистическом контрасте с контекстом, а также более широкой семантике, выходящей за пределы одного произведения.

В этом контексте лейтмотив оказался излишне прямолинейно конкретным, недостаточно тонким приемом для новой семантики (именно за это качество лейтмотив подвергся критике еще в XIX веке, в чем есть доля правды). Например, в Третьей симфонии А. Шнитке, где сложнейшее эстетико-обобщающее содержание нашло выражение в разветвленной системе аллюзий и монограмм, отражающих историю австро-немецкой музыки, лейтмотивная система явно не смогла бы соответствовать художественному замыслу произведения.

И все же лейтмотив как метод не «сдается в архив» истории. В некоторых случаях он оказывается уместным. В Первой симфонии А. Пярта роль лейтмотива играют начальные валторновые фанфары, символизирующие своего рода точку пересечения противоречий, из которой разворачивается вся драматургия симфонии. Кроме того, лейтмотивный метод здесь соединяется с серийной техникой, что в итоге создает дополнительное музыкальное единство композиции.

Ведущим можно назвать лейтмотивный метод в Третьей симфонии Г. Канчели, где он представлен комплексом своих функций. Неизменный лейтмотив в звучании человеческого

голоса, открывающий и завершающий симфонию, символизирует некий идеал, эстетическую ценность. Он ярко выделяется на фоне всей музыки симфонии, звучит несколько отрезанно и в то же время направляет весь драматургический процесс. Более того, из него рождается вся ткань симфонии, его мелодические варианты пронизывают партитуру. Таким образом, здесь мы видим пример реализации всех основных функций лейтмотива в симфонии.

Таким образом, явление лейтмотива может рассматриваться как многоаспектное и многогранное.

Во-первых, лейтмотив — явление психологическое: неоднократная повторность и семантическая рельефность — все это связано с психикой и особенностями восприятия слушателем музыкального произведения.

Во-вторых, лейтмотив — явление философско-эстетическое и историко-культурное. Расцвет лейтмотивного метода связан с эпохой романтизма, М. Михайлов<sup>11</sup> даже говорит о зависимости лейтмотивного метода от романтической эстетики. В инструментальных жанрах того времени на первый план выходит программная музыка, а лейтмотив связан с ней и так или иначе несет в себе ту или иную степень программности. Таким образом, лейтмотивный метод за время своего существования проходит определенную эволюцию, на основе которой можно проследить и основные этапы и тенденции развития музыкального искусства.

В-третьих, лейтмотивный метод — это композиционно-техническое явление. Лейтмотив выполняет две основных функции: драматургическую и музыкально-конструктивную, которые совместно способствуют наибольшему единству композиции на основе интонационных связей и тематических преобразований лейтмотивного материала.

Такие возможности лейтмотивного метода не могли не привлечь многих композиторов различных направлений и школ. Начиная с XIX века лейтмотивы становятся важнейшим, часто ведущим элементом музыкальной драматургии.

### *Примечания*

---

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 16.
2. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. Л., 1988. С. 331.
3. См. об этом: Грубер Р. Рихард Вагнер (1883—1933). М., 1934.
4. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. С. 207.
5. См.: Назайкинский Е. Лейтмотив как имя // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научных конференций / Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 36. М., 2002. С. 73.
6. Там же. С. 74.
7. См.: Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сборник статей. М., 1974. С. 90—128.
8. Холопова В. Икон. Индекс. Символ // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 159.
9. Балакирев М. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 165—166.
10. П. Чайковский. Письмо к Н. Ф. фон Мекк 17 февраля 1878 года // П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. VII. М., 1962. С. 125.
11. См.: Михайлов М. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963. С. 136.