

Т. Кондратьева (Киценко)

ЛЕЙТГАРМОНИЯ В БАЛЕТЕ «КАМЕННЫЙ ВЛАСТЕЛИН»  
В. ГУБАРЕНКО КАК ОДИН ИЗ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ  
ФАКТОРОВ ГАРМОНИИ

---

---

T. Kondrat'yeva (Kitsenko)

LEIT-HARMONY IN THE BALLET «THE LORD OF STONE»  
BY V. GUBARENKO AS ONE OF THE FORMATIVE  
FACTORS OF HARMONY

Основу статьи составляет рассмотрение особенностей гармонического языка и выявление формообразующих факторов в балете «Каменный властелин», созданном известным украинским композитором XX века В. Губаренко. Квартовый принцип аккордообразования выделяется как ведущий, которому поручена роль лейтгармонии в данном произведении.

*Ключевые слова:* гармония, лейтгармония, формы балетной музыки, нетерцовые структуры, кварт-аккорды.

The basis of this article is consideration of the features of the harmonic language and disclosure of the formation factors in the ballet «The Lord of Stone», created by V. Gubarenko – the famous Ukrainian composer of the XXth century. Fourth-chordmaking principle picks out as the leading, which is endowed with a role of leit-harmony in this composition.

*Key words:* harmony, leit-harmony, forms of ballet music, non-third structures, fourth chords.

**П**роблематика, связанная с лейтгармонией как средством формообразования, впервые была разработана В. Берковым (см.: [1]). При этом в качестве своего рода «предыстории» указанного термина фигурировало известное рассуждение Н. Римского-Корсакова: «Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» (цит. по: [1, 56]). Комментируя это высказывание, В. Берков заметил: «Римский-Корсаков подразумевал под лейтгармониями и некоторые гармонические последовательности, звучности в гармонических оборотах, и отдельные относительно изолированно взятые созвучия, аккорды, даже двузвучия. Итак, по Римскому-Корсакову, лейтгармония – форма проявления лейтмотива» [1, 57].

К настоящему времени в теоретическом музыкознании отсутствуют фундаментальные работы, посвященные формообразующим факторам гармонии в творчестве украинских композиторов. По сути, не исследованным остается и гармоническое мышление В. Губаренко (1934–2000), что обуславливает *актуальность* и *новизну* данной статьи. *Цель* исследования – охарактеризовать специфику формообразующих факторов гар-

монии, определив созвучие, которому поручена роль лейтгармонии. Поскольку же лейтгармония как вышеупомянутый фактор наиболее ярко и разнообразно представлена в музыкально-театральных произведениях (где она сопутствует сюжетной линии развития образа), *объектом* исследования является балет «Каменный властелин» – одно из наиболее ярких творческих достижений В. Губаренко.

Рассматриваемый балет создавался в 1968 году по одноименной драме Леси Украинки (либретто Э. Яворского). Как отмечает музыковед Н. Некрасова, украинская поэтесса, обратившись к легенде о «богопротивном обманщике, губителе женских сердец и безбожнике, осмелившемся бросить вызов смерти и понесшем наказание за кощунство», сохранила «...схему, созданную испанским драматургом Тирсо де Молина в его классической пьесе «Севильский озорник», или Каменный гость». Леся Украинка называла собственную драму новой – особо концентрированной, скульптурно-выразительной – формой лирики. Это произведение явилось украинской версией мировой темы, которую веками разрабатывали выдающиеся художники слова: Тирсо де Молина, Гольдони, Мольер, Гофман, Байрон, Пушкин [2, 74–75].

«Каменный властелин» Леси Украинки – не традиционная драма любви, а сложное философское произведение, заостряющее вечные проблемы духовной свободы и бесчеловечной тирании, верности и измены высоким идеалам. Основу художественной концепции составляет противоборство «каменной власти», воплощенной в образе Командора, с гордой, эгоистичной донной Анной и «рыцарем воли» Дон Жуаном. На протяжении всего произведения каменное символизирует силу, убивающую все живое, уничтожающую лучшие человеческие порывы. Свобода и власть – столкновения этих антитез рождают несходные характеры, определяют развитие общественно-политических отношений, придают особую напряженность драматическому действию. Для Анны без власти нет свободы, для Дон Жуана свобода возможна лишь там, где нет власти. Обольститель женщин у Леси Украинки становится жертвой женщины, поборник «свободного духа» превращается в тирана, Каменного властелина. Изменив своим принципам, Дон Жуан отрекается от свободы ради плаща Командора.

В драме украинской поэтессы Виталий Губаренко уловил мотивы, близкие современности, своеобразно запечатлев атмосферу «командорства», характерную для рубежа 1960–1970-х годов. Идеи Леси Украинки весьма оригинально воплощены в музыке балета. Нигде не нарушая тональной ясности, композитор достигает многообразия колорита за счет использования различных видов гармонических вертикалей и структур (терцовой, секундовой, квартовой, квинтовой), которые могут быть представлены как изолированно, так и в виде целых пластов или взаимодополняющих сочетаний.

Роль лейтгармонии на протяжении балета отводится квартовой вертикали в различных ее разновидностях. Важное значение приобретают и аккорды, построенные по секундам. Уже в самом начале, во вступлении, использован шестизвучный дискретный кластер. На этом фоне излагается первая тема Командора. Интонация, в которой нисхождение по звукам квартсептаккорда сменяется скачком к IV высокой ступени, запечатлевает образ мертвой силы – «каменной» власти. Мрачные, суровые звучности, призванные воссоздать гнетущую и напряженную атмосферу драмы, возможно трактовать как пятизвучные квартаккорды ( $a-d-g-c-f$ ). Таким образом, уже в «преамбуле» к балету автор использует тесные взаимодействия нетерцовых структур, периодически сопрягаемых друг с другом. Символом несокрушимой, безжалостной воли, воплощением «зла» становится также второй лейтмотив Ко-

мандора – помпезная, надменно-величественная тема в стиле паваны, исполненная зловещей решимости (в основе темы – волевая интонация восходящей кварты). Лейтмотив подчеркнута ритмизован, остро диссонантен, в нем акцентируются наиболее напряженные интервалы, основой сопровождения являются резко звучащие квартаккорды.

Картина карнавала (№ 2) изображается композитором при помощи элементов гомофонно-гармонической фактуры вальсового типа. Исходя из ладотональной устойчивости и ясности (C-dur), яркое, многокрасочное действие живописуют прежде всего гармонические средства. На тоническом органном пункте звучат трезвучия I и VII низкой ступеней с добавленной секундой, затем – трезвучие VI низкой и квартсептаккорд V низкой, в собранном виде представляемый пятизвучным кластером. Иными словами, композитор активно внедряет в терцовую структуру кластерные элементы путем ее усложнения (добавления тонов). Можно было бы определить подобные созвучия как нонаккорды без септими ( $c-e-g-?-d$ ). Однако септима является очень важным диссонансирующим звуком нонаккорда, ее сохранение благоприятствует полноценному восприятию фонизма терцовой структуры. Поскольку в изначальном расположении этих аккордов безусловно доминирует «кластерный компонент» ( $g-c-d-e$ ), затем происходит постепенное усложнение данной структуры до полного пятизвучного кластера, приводимое нами определение: трезвучие с добавленной секундой – оказывается наиболее приемлемым.

В следующем разделе № 2 (ц. 7) гармоническое сопровождение кардинально обновляется. Здесь его основой служит квартовая последовательность, развертываемая по звукам четырехзвучного квартаккорда ( $b-e-a-d$ ). При этом на протяжении № 2, помимо нетерцовых структур, широко представлены аккорды терцового строения, а именно септаккорды и септаккорды с квартой.

В № 3 («Дон Жуан») экспонируется образ главного героя балета. Звучит лейтмотив Дон Жуана, объединяющий в себе важнейшие средства произведения – квартовые и секундовые интонации. Восходящие кварты, цементируя мелодическую линию, характеризуют Дон Жуана как человека решительного и волевого. Лейттема Дон Жуана развивается по восходящим квартсептаккордам, достигая лидийской кварты. Тремоло в оркестровом гармоническом сопровождении ассоциируется с чувством тревоги, томительной неопределенности. Первое появление героя, обрисованное

довольно кратко, сменяется развитием карнавального тематизма. Интонации лейттемы пронизывают музыкальную ткань балета, появляясь в партиях отдельных персонажей и взаимодействуя с тематизмом последних. Благодаря этому порой несколько «умеряются» важнейшие характеристики Дон Жуана – его энергия, целеустремленность и решительность, оттеняя другие черты главного героя (иронический взгляд на мир, грациозность и артистизм) или запечатлевая смены психологических состояний (трепетная возвышенность сокровенного лирического высказывания). На протяжении балета рассматриваемая лейттема Дон Жуана проводится в общей сложности девять раз – это №№ 3, 8, 14 (дважды), 23, 25, 36, 37 (дважды).

В № 4 («Карнавал продолжается») использован уже звучавший ранее музыкальный материал (№ 2). Основная тема, включающая репетиции, помещена в средний голос. Как и ранее, композитор прибегает к использованию септаккордов с квартой, постепенно усложняемых до четырехзвучных диатонических кластеров с дублировками (ц. 29) и шестизвучных кластеров. Нарастающий размах карнавального праздника оттеняется шествием монахов (№ 5). Музыкальный материал этого номера отличается сдержанностью и неторопливостью. Четкий размеренный бас (кварто-квинтовые нисходящие октавные ходы) ассоциируется с неторопливым движением монашеской процессии. Черты характерности, присущие названному эпизоду, связаны с главенством секундовых гармоний – как дискретных, так и моноинтервальных кластеров. №№ 6 и 7, продолжающие линию карнавального действия, содержат реминисценции из вышеперечисленных номеров.

Весьма интересен № 8 («Маски»); соответствующая ремарка автора гласит: «Среди вновь прибывших на площадь – севильская знать в масках и дорогих одеждах». Здесь наиболее масштабно показаны образы Принца и Дон Жуана. Облик «замаскированного» Принца воплощается посредством гаммообразного движения параллельными секстами, которому сопутствует постепенное расширение диапазона в гармоническом пласте (от звука *h* к дискретному трехзвучному кластеру *h-c-a-h*). Образ Дон Жуана, как и при первом появлении главного героя, представлен с помощью тремоло, квартовых и септимовых ходов. Помимо этого, в № 8 впервые появляется Долорес, чья музыкальная характеристика связана с использованием интонаций чистой и увеличенной кварт. В заключительном разделе снова звучат

лейттема Дон Жуана и вышеупомянутые секстовые интонации (ремарка автора: «Аристократ в маске открывает лицо. Окружающие узнают в нем Принца»).

Поединку Принца и Дон Жуана (№ 9) сопутствует в музыке прямое «столкновение» лейтинтонаций, связанных с этими героями спектакля. Здесь секундово-квартовые аккорды (*h-c-f-h-c*) чередуются с движением параллельными секстами в октавном удвоении. Заметим, что при экспонировании образа Принца указанное движение было преимущественно диатоническим, теперь же оно заметно хроматизируется – в русле общей драматизации происходящего. Данное противостояние контрастных интонационных сфер сохраняется и в № 10, однако их развитие протекает параллельно: две самостоятельные линии фактически не «пересекаются» друг с другом.

Второе действие балета запечатлевает основные женские образы – Долорес и Анны. Образ Долорес экспонируется в № 13 выразительными средствами, присущими жанру колыбельной. Музыкальная ткань этого номера формируется тремя составляющими: мелодической линией с подголосками, гармоническим сопровождением и выдержанным басом. Развитие образа Долорес происходит в № 21 (ремарка автора: «Окруженная хором монахинь-плакальщиц, молится у часовни Долорес. Появляется донна Анна. Долорес доверяет подруге тайну своей любви»). Здесь композитор использует фактуру хорального склада и сдержанный темп (*Sostenuto*), что характерно для молитвы. Большой интерес представляет гармоническое сопровождение мелодии (основная тональность № 21 – *b-moll*). Поначалу (фразы 1–3) чередуются два трезвучия – тоники и двойной доминанты, то есть аккорды тритонового соотношения. Далее автор вводит трезвучия II и V повышенных ступеней, субдоминанту и доминанту с добавленной секундой:

$$T_3^5 - IV\#_3^5 - II\#_3^5 - S_3^5 - V\#_3^5 - D_3^{5+2}$$

Но поскольку данная схема не является корректной с точки зрения классической гармонии (в миноре V ступень вообще не альтерирована, а II только понижается), использование таких необычных сопряжений допустимо объяснить исходя из политональной логики. В этом случае автором применяются аккорды минорных тональностей малосекундового соотношения – *b-moll* и *h-moll*.

Тогда вышеуказанная схема приобретает следующий вид:

b-moll	T	S	D <sup>2</sup>	D
h-moll	S II	D	D	

Названные аккорды, рассматриваемые в контексте битональности, представляют собой наиболее употребительные функциональные обороты. Благодаря совмещению этих субтональных (диезной и бемольной) последовательностей формируется красочная гармоническая атмосфера, игра света и тени. С помощью описываемых гармонических сочетаний достигается эффект напряженного ожидания.

Образ донны Анны показан в балете более широко: помимо сольных характеристик (№№ 8, 30, 34), героиня ярко обрисована в дуэтных сценах с Дон Жуаном (№№ 31, 36, 37, 40). Так, наибольший интерес в № 28 («Сегидилья донны Анны») представляет ритм. Здесь применяются разнообразные виды ритмических групп (триоли, квинтоли, септоли), широко использованы «нестандартные» группировки мелких длительностей и различные виды синкоп. Мелодическая линия также довольно разнообразна – от поступенного движения и секвенцирования до скачков на уменьшенную октаву (*cis-c*). Отмеченные средства выразительности позволяют композитору воссоздать жанровый облик испанского танца сегидильи в его современной интерпретации.

Ведущая роль в хабанере (№ 30) также принадлежит ритму, а именно сквозной пульсации (восьмая с точкой, шестнадцатая и две восьмые), характерной для этого танца. Музыкальная ткань при этом разделяется на три пласта: бас, гармоническое заполнение и мелодическую линию. В каждом последующем разделе один из перечисленных пластов выдвигается на «авансцену», тогда как другие уходят «в тень». К примеру, на протяжении ц. 268 преобладает гармонический пласт: вертикаль формируется здесь трехзвучными квартаккордами в октавной дублировке, причем строение аккордов варьируется (ув. 4+ч. 4, ч. 4+ч. 4, ч. 4+ув. 4).

Еще одна сольная характеристика донны Анны представлена в № 34 («Танец с украшениями»). Здесь впервые появляется лейтмотив донны Анны, основой которого служат интервалы секунды, кварты и септимы. В ц. 288 этот лейтмотив, проводимый в двойном увеличении, звучит на фоне выдержанного баса и трехзвучных квартаккордов.

Итак, проанализировав гармоническую ткань балета «Каменный властелин», можно заключить: важнейшим элементом партитуры, ее интонационно-мелодическим зерном, которое наделяется гармонической функцией, выступает интервал кварты. Именно кварта и различные квартовые гармонические структуры с участием кварт могут быть названы лейтгармонией данного произведения.

Эмоционально-образный потенциал, присущий фонизму кварты (жесткость, неумолимость, волевое начало), в сочетании с другими средствами способствует наглядному и убедительному воплощению основной идеи музыкальной драмы – деспотического господства каменного властелина над людьми-марионетками.

Квартовость пронизывает всю музыкальную ткань балета, участвуя (более или менее явно) в формировании и развитии подавляющего большинства персонажей. При этом строение квартаккордов здесь может варьироваться за счет увеличенных и чистых интервалов, придающих звучанию целого определенную степень гармонической напряженности. В «Каменном властелине» квартсептаккорды взаимодействуют как между собой, так и с иными созвучиями. Квартовые цепи неоднократно встречаются в линейных последовательностях. По вертикали наблюдаются разнообразные соединения квартаккордов либо с иными интервалами (в частности, с квинтой или секундой), либо с другими аккордами в полиаккордовых комбинациях.

Кварта нередко используется композитором в качестве интонационной основы протяженного эпизода (№ 2 – двухголосное волнообразное движение чередующимися ч. 4 и ув. 4). При этом важной особенностью музыки характеризуемого балета является структурное многообразие (№ 34, где параллельные терции сменяются «тотальной» квартовостью в линейном движении, а затем – в трехплановой фактуре). Интересным примером использования квартаккордов в обращении служит № 18. Здесь основу гармонии среднего раздела составляют трехзвучные квартаккорды в первом обращении (ц. 166).

Зачастую квартовые аккорды в балете формируются на основе мелодической фигурации (№№ 11, 12, 16). Процессы мелодизации и полифонизации гармонической фактуры способствуют образованию различных проходящих аккордов, а также преобладанию мелодических связей между аккордами. Благодаря квартовым интонациям и квартовым аккордам возникает концептуально значимая «арка» между вступлением и заключением балета, где вновь утверждается главенство темы «каменной власти», сопровождаемой тяжелыми, зловещими «шагами» квартаккордов.

В целом, квартовый принцип в балете Губаренко – одна из важных составляющих композиторского музыкального языка. Квартовая структура наделена в балете как фонической, так и конструктивно-объединяющей

функциями. Ее роль лейтгармонии выявляется благодаря строго выдерживаемой повторности или сходству фонических эффектов, сочетаемых с другими важными средствами выразительности. Тем самым достигается надлежащее единство комплекса упомянутых средств, ориентируемого на создание ярких,

индивидуальных образов при помощи квартовой гармонии. Квартовость, пронизывающая всю музыкальную ткань балета, доминирующая на всех структурных уровнях мелодики и гармонии, способствует единству художественного восприятия цикла и выступает как наиболее значимый формообразующий фактор.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В. Формообразующие средства гармонии: Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Сов. композитор, 1971.
2. Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко // Композиторы союзных республик: сб. статей / ред.-сост. М. И. Нестьева. – М.: Сов. композитор, 1976. – Вып. 1. – С. 48–102.