

Л. Мазель

«ПЕСНЯ О ФОНАРИКЕ»: АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

И. Дунаевский назвал эту послевоенную лирико-патриотическую песню «образцом удивительной свежести и городской простоты»¹. Но внимания теоретиков она пока не привлекала.

Написана песня, как известно, в 1945 году для спектакля-концерта «Победная весна» ансамбля песни и пляски при клубе имени Ф. Э. Дзержинского. Однако бытует самостоятельно в качестве вальсовой эстрадной миниатюры. Напомним вторую, третью и четвертую строфы стихов М. Светлова:

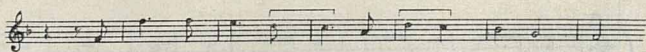
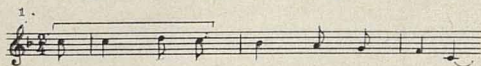
2. Помним время сумрака туманного,
Тех ночей мы помним каждый час;
Узкий луч фонарика карманного
В ночи те ни разу не погас.
3. Помню ночь над затемненной улицей,
Мы с любимой были рядом тут,
И фонарик — вот какая умница! —
Вдруг погас на несколько минут.
4. Над родной притихшею столицей
Он светил на каждом чердаке.
Пусть сегодня снова загорится он,
Как бывало, в девичьей руке².

В ряде изданий третья строфа отсутствует — то ли из-за ее содержания, то ли из-за противоречия со второй строфой, где сказано, что фонарик «ни разу не погас». Но общему лирическому и слегка шутливому строю песни пропущенная строфа вполне соответствует. А в результате пропуска последующее упоминание о «девичьей руке» оказывается немотивированным...

Наши заметки будут касаться музыки песни: национальных черт мелодии, ее интонационной свежести, своеоб-

разия трактовки композитором данной разновидности песенного жанра.

Особенности проявления русских черт сближают мелодию с пьесой Д. Шостаковича совсем иного характера — с прославленной «Песней о встречном». Речь идет прежде всего о том типе секстовости, который связан также и с «борьбой за опорность» в мелодии между V и VI ступенями лада (Б. В. Асафьев писал о такой борьбе главным образом применительно к произведениям Глинки). В «Песне о встречном» нам уже приходилось отмечать большую роль интонационного сопряжения V—VI ступеней (звуков *c* и *d* в F-dur), многообразно перекрашиваемого ритмически и гармонически³:



Индивидуальный вариант секстовости и борьбы V и VI ступеней за опорность представлен и в «Песне о фонарике». Сначала — волна в объеме сексты с вершинной интонацией V—VI—V (*c—d—c*), затем типичное расширение основного диапазона до октавы (совсем «по Асафьеву»⁴), наконец, завершение фразы на звуке *d*. Первый раз он появлялся в качестве неаккордового, второй — в качестве аккордового, как бы утверждая себя. В следующей фразе («самолеты вражеские шли») сопряжение *d—c* опять служит вершинной интонацией, но акцент перемещается тут на *c* (через два такта эта интонация воспроизводится в басу). Зато в конце запева снова торжествует *d*, превратившееся в тонику новой тональности. При этом объем последней фразы запева — секста *a—fis*. В припеве уже дается открытая секстовая интонация *f—d* («часовой»), затем звучит сопряжение *d—c* («все ночи до зари»), после чего упомянутая секста *f—d* возвращается в частично заполненном виде и с интонацией *c—d* («мой старый друг»). Это многообразное использование — в различных функциях и ипостасях — секстовости, а особенно сопряжения V—VI и самой VI ступени — проявление особого рода переменности внутри мелодии.

Другая национально характерная черта «Песни о фонарике» — вариантно симметричные соотношения мотивов и интонаций. Коренясь в народной мелодике, они обильно представлены, как мы уже однажды показали, в романсах Глинки⁵. В рассматриваемой песне интересно также соотношение между начальными тактами запева и припева: один раз — охват октавного диапазона восходящим движением и спад к субдоминантовой терции; другой раз — охват того же диапазона нисходящим движением и подъем к этой терции (при этом фраза припева, естественно, носит более броский и лапидарный харак-

³ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. Изд. 2. М., 1979, с. 62—63.

⁴ См.: Б. В. Асафьев, «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского. М.—Л., 1944, с. 27.

⁵ См.: Л. Мазель. Заметки о мелодике романсов Глинки. В кн.: «Памяти Глинки. Исследования и материалы». М., 1958, с. 87—92.

¹ И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1961, с. 80.

² Михаил Светлов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.—Л., 1966, с. 278—279.

Песня о фонарике

Allegretto

tr

1. Над род-ной Мос-кво-ю вдоль Мос-ква-ре-ки са-мо-

p

- ле - ты вра-же-ски - е шли, и то-гда кар-ман-ны-е фо-на-ри-ки на ноч-

- ном де-жур-стве мы за-жгли. Бес-смен-ный ча-со-вой, все мо-чи до за-ри,

мой ста-рый друг, фо-на-рик мой, го-ри, го-ри, го-

Для повторения

Для окончания

- ри !

тер). Внутри запева вторая фраза начинается восхождением, а отвечающая ей четвертая («на ночном дежурстве») — нисхождением. Вторая фраза припева («все ночи до зари»), будучи свободной и сжатой вариантом второй фразы запева, тоже содержит элемент симметричного отношения к этой последней: в запеве фраза начинается подъемом к **b**, в припеве — спадом к тому же звуку.

И наконец, в мелодии ясно выражено еще одно свойство, которое, как и уже названные, хотя и не является монополией русской песни и романсов Глинки, весьма для них типично. Это быстрый охват широкого диапазона с последующим распеванием какой-либо его части⁶. В запеве широкий диапазон охватывают первые фразы обоих предложений, а распевают часть диапазона — вторые. В припеве вторая фраза тоже распевает часть широкого диапазона первой. Это создает чередование разных степеней «плотности» рисунка и способствует эластичности мелодии.

Наряду с перечисленными национальными чертами, носящими общий характер, в мелодии «Фонарика» есть и конкретный интонационный оборот, часто встречающийся в русских песнях, преимущественно городских: квинтовый скачок от II ступени мажорной гаммы вверх к VI и постепенный спад к III (вспомним, например, в известной песне «Раскинулось море широко» оборот при словах «бушуют вдаль»). В «Песне о фонарике» такой оборот звучит во второй фразе запева (при словах «вражеские шли»). Но он метрически смягчен по сравнению с его народно-песенными истоками (вершинная VI ступень **d** падает на слабую долю такта), и это несколько вуалирует соответствующую связь.

В целом в песне претворены свойства, достаточно типичные для русской мелодики, но не наиболее специфичные для нее. И если слух, воспитанный на русской музыке, несомненно уловит, хотя бы интуитивно, в «Песне о фонарике» национальные черты, то западный слушатель может их не заметить, так как никаких несоответствий с общевропейскими нормами в интонационно-гармоническом строении здесь нет.

Теперь об интонационной свежести. Ею веет уже от первого плавного поворота к субдоминанте с остановкой на ее терцовом тоне — после того, как этот звук только что был задержанием на тонической гармонии. Но изюминка запева — это, конечно, модуляция в неблизкую тональность D-dur (одноименную к параллели). Особенно выразителен звук **fis**, выходящий за пределы диатоники главной тональности и расширяющий на полтона октавный диапазон мелодии. Вместе с гармоническим сопровождением этот короткий звук создает просветление, которое легко может ассоциироваться с узким лучом или светящейся «точкой» зажженного фонарика. Кроме того, благодаря ему очень свежо воспринимается начало припева: обычная вводнотоновая интонация **e—f** и сама тоника **f** впечатляют потому, что непосредственно перед этим звучал не полутоновый, а целотоновый ход **e—fis**. С более значительной эмоционально-смысловой нагрузкой тот же прием был позднее применен композитором в конце припева «Песни мира» из фильма «Падение Берлина»:



Здесь вводнотоновые интонации (при словах «победит войну») звучат сильно, сосредоточенно, собранно — опять-таки в значительной мере благодаря предшествующему отклонению в светлый D-dur с **fis** в мелодии. Любопытно, что столь весомо трактуемый интонационно-гармонический комплекс был впервые найден композитором в непритязательной песенке.

Далее в припеве выделяется упомянутая восходящая секста **f—d**, поскольку столь широких ходов в мелодии до этого не было, а затем — вводный тон **e** («фонарик мой»), который раньше не подчеркивался, приберегался для кульминации. Гармонизован кульминационный вводный тон мажорным трезвучием III ступени (оно же — доминанта к VI ступени). Прием этот сам по себе не нов: вспомним припев в марше И. Дунаевского из фильма «Веселые ребята» («Она, как друг, и зовет и ведет» — в том же F-dur). Встречался он и после «Песни о фонарике» — в «Студенческой песне» Т. Хренникова из фильма «Поезд идет на Восток» (опять F-dur!). Но у Д. Шостаковича рассматриваемое средство связано с некоторыми особенностями. Оно перекликается с D-dur, завершавшим запев, что служит проявлением общего художественного принципа «парности необычных средств» и дополнительно скрепляет форму. При этом просветление (свежая мажорная краска и **cis** в гармонии) снова может ассоциироваться с образом фонарика, с непосредственным обращением к нему в тексте песни (впрочем, подобные изобразительные ассоциации композитор предоставляет слушательскому восприятию лишь в качестве возможности, отнюдь не навязывая их). В плане же чисто мелодическом протянутое **e** сопряжено не только с **d**, звучавшим двумя тактами ранее, но и с протянутым **d** в конце запева. Конец же припева трижды подчеркивает посредством кварттовых интонаций верхнее **f**, дающее разрешение.

Эти восходящие кварты — тоже одна из находок композитора. Внутри данной мелодий они — сравнительно новый элемент, хотя и подготовленный в последней фразе запева. А их обычный «призывный» характер смягчен плавным вальсовым ритмом, негромкой звучностью и приобретает ласковый оттенок. К тому же, начальное с восходящей кварты воспринимается свежо, так как незадолго до этого в сопровождении звучал **cis**, соскользнувший в с хроматическим ходом. После этого хода и хроматического движения баса «простые» кварты вызывают исполненную эстетического удовольствия улыбку...

До сих пор мы почти не касались ритма. Вместе с фактурой он, как обычно, в большой мере обусловлен свойствами жанра. Каковы же здесь особенности трактовки песни-вальса? Как правило, в вальсах господствуют «квартные» или, по крайней мере, регулярно повторяющиеся метрико-синтаксические структуры (вспомним трехтакты в Вальсе-фантазии Глинки или в Вальсе op. 38 Скрябина).

⁶ См. упомянутые «Заметки о мелодике романсов Глинки», с. 103—107.

Здесь же число тактов во фразах запева не только не-квадратно, но и различно (отчасти это связано со строением стиха). А в припеве за восьмитактом идет построение из 13 тактов. Свобода и некоторая нерегулярность ритма крупного плана сообщают эстрадной миниатюре черты прихотливости и непринужденности.

Особенно интересно соотношение тяжелых и легких тактов. В танцевальной музыке оживленного темпа и при столь небольшой, как здесь, величине такта, их регулярное чередование обычно выражено очень ясно. В данном случае первые восемь тактов тонической гармонии и два такта субдоминантовой определяют тяжесть нечетных и легкость четных тактов. Однако мелодические вершины первой фразы *d* и *f* — приходятся на легкие такты, что создает некоторое балансирование, хорошо сочетающееся с мягкой волнистостью вальсовой мелодии. Кроме того, если первая фраза («...вдоль Москвы-реки») заканчивается на тяжелом такте, то вторая («...вражеские шли»), несмотря на мелодически сходные завершающие интонации, — на легком (затем дается еще один легкий такт перед вторым предложением). Аналогичным образом на легком такте — изящной и мягкой «женской каденцией» — кончается весь запев («...мы зажгли»; на следующий, тяжелый, падает трезвучие *g-moll*). В припеве сначала тяжелые и легкие такты чередуются регулярно, потом наступает упомянутое балансирование — мелодическая вершина на легком такте («мой старый друг»), а в кульминации («фонарик мой») два тяжелых такта следуют подряд. Эта игра метрической пульсации и метрико-мелодических соотношений, служащая здесь одним из средств гибкой, тонкой, а порой немного лукавой выразительности, представляет собой проявление той ритмической свободы, которая присуща стилю Д. Шостаковича в целом и оказалась даже в трактовке жанра вальсовой эстрадной миниатюры, обычно связанного с соотношениями более строгими. Нетрудно, конечно, увидеть в ритмической свободе многих сочинений композитора продолжение одной из широко понимаемых традиций русской музыки.

Хочется, однако, сказать в заключение несколько слов и о преемственности в более тесном смысле. Если родословную симфонической драматургии Д. Шостаковича обычно ведут прежде всего от Бетховена, Чайковского, Малера, то мелодико-интонационную выразительность его музыки, как и ее ладогармоническую экспрессию, чаще всего — и вполне правомерно — связывают с Мусоргским. Гораздо реже вспоминают о Глинке. Между тем «Песня о фонарике» — развитие традиций именно Глинки, пластичной мелодики его песен и романсов. О многом в этом плане уже говорилось по ходу разбора: тут и секстность с борьбой V и VI ступеней за опорность, и симметрично вариантные соотношения мотивов и интонаций, и чередование разных степеней плотности мелодического рисунка. Но здесь также и глинкинский тип преимущественно обобщенных связей с народно-национальной мелодикой (упомянутый акцент на типичном, а не на специфичном), а также скупые и скромные, как у Глинки, образительные штрихи музыки.

Добавим еще, что вальс на $\frac{3}{8}$ (а не $\frac{3}{4}$) тоже позволяет вспомнить Глинку: вальс из «Сусанина» (там в такте на $\frac{6}{8}$ объединены два по $\frac{3}{8}$), романс «В крови горит огонь

желанья». Не сравнивая страстный характер романса (*Allegretto passionato*) с совсем иным образным строем песни Д. Шостаковича, отметим сближающий обе вальсовые мелодии и весьма типичный для Глинки плавный подъем к долгому кульминационному звуку перед небольшим заключением («... мирра и вина», «ночная тень», «фонарик мой»). И конечно же, все по-глинкински светлое и ясное, пластичное и изящное совмещено в «Песне о фонарике» с некоторыми чертами стиля Д. Шостаковича и со свойствами современного жанра легкой эстрадной миниатюры. В итоге песня воспринимается как творение нового Глинки — Глинки середины XX века.

ИЗ НОВЫХ ИЗДАНИЙ

Лепин А. Сюита из балета «Песнь о Гайавате». Для большого симфонического оркестра. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 500 экз.

Локшин А. Десятая симфония. Для контральта, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи Н. Заболоцкого. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 500 экз.

Майзель Б. Концерт для флейты, валторны и струнного оркестра с ударными. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 500 экз.

Парцхаладзе М. Семь пьес для симфонического оркестра. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 500 экз.

Пейко Н. Симфония № 7. Для оркестра русских народных инструментов. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 1 000 экз.

Плиева Ж. Первая симфония. Для струнного оркестра, голоса, фортепиано и ударных. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 500 экз.

Хренников Т. Вторая сюита из балета «Любовью за любовь». Для духового оркестра. Партитура. Л., «Советский композитор», 1981. Тир. 3 000 экз.

Эшпай А. Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 500 экз.

*

Ахметов Ф. Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 1 000 экз.

Власов В. Две пьесы на народные темы. Для четырех виолончелей, контрабаса и фортепиано. Партитура и голоса. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 1 000 экз.

Денисов Э. Произведения для струнных. Партитура. М., «Советский композитор», 1981. Тир. 1 000 экз.