

Воронежский государственный институт искусств

Студенческий научный вестник ВГИИ–2022



Воронеж
2022

УДК
ББК
С

Публикуется по решению Учебно-методического совета ВГИИ

Сборник статей студентов отделения музыковедения ВГИИ составлен по материалам их научных работ, осуществленных в теоретических курсах гармонии, музыкальной формы, истории музыки, а также в специальном классе. Тематика статей разнообразна и обращена к проблемам и произведениям, относящимся к отечественной и западноевропейской музыке, охватывающей два с половиной столетия – от эпохи классицизма (В. А. Моцарт, Л. Бетховен) и романтизма (Э. Григ, П. И. Чайковский) до XX века (К. Дебюсси, А. Берг, Н. Метнер, А. Онеггер), а также частично затрагивает вопросы современной интерпретации классической музыки (В. А. Моцарт в постановке Т. Курентзиса и Р. Кастеллуччи). Научными руководителями статей стали преподаватели кафедры теории музыки: доктор искусствоведения Е. Б. Трёмбовельский (И. Полех, Я. Голубцова, В. Шауро), кандидаты искусствоведения Н. В. Девуцкая (Ю. Черенкова, Е. Рак, В. Панёвина, Н. Чемоданова) и А. В. Украинская (Д. Дубинина), а также старший преподаватель кафедры истории музыки А. В. Бычкова (Е. Кузьминова).

Ответственный редактор сборника – кандидат искусствоведения Л. Л. Крупина

Электронная верстка – ст. преподаватель кафедры истории музыки А. В. Бычкова

Электронное издание

© Воронежский государственный институт искусств 2022

© Коллектив авторов 2022

Содержание

<i>Голубцова Я. М.</i> О взаимодействии модальных и тональных сторон гармонии в пьесах К. Дебюсси «Детский уголок».....	4
<i>Дубинина Д. В.</i> Гармония в контексте позднего стиля П. И. Чайковского: романсы на слова Д. Раггауза ор. 73.....	15
<i>Кузьминова Е. Ю.</i> Воплощение идеи движения средствами гармонии и ритма в Концертино для фортепиано с оркестром А. Онеггера.....	26
<i>Кузьминова Е. Ю.</i> Опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» в постановке Т. Курентзиса и Р. Кастеллуччи.....	38
<i>Панёвина В. А.</i> Сравнительный анализ двух редакций Второго Концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского.....	50
<i>Полех И. В.</i> Сказки ор. 26 Н. К. Метнера: К вопросу о гармоническом новаторстве.....	65
<i>Рак Е. С.</i> Особенности строения и музыкального языка юношеских песен А. Берга.....	82
<i>Чемоданова Н. В.</i> О метрической квадратности и ее нарушениях в формообразовательном процессе виолончельных сонат Бетховена ор. 5.....	105
<i>Черенкова Ю. А.</i> Музыкальные диалоги: <i>Sinfonia concertante</i> Es-dur В. А. Моцарта.....	126
<i>Шауро В.</i> Романтические черты гармонии в сонате для фортепиано e-moll Эдварда Грига.....	139

**О взаимодействии модальной и тональной сторон гармонии в пьесах
Клода Дебюсси «Детский уголок»**

«Музыка создана для невыразимого»

К. Дебюсси

Данная статья посвящена фортепианному циклу «Детский уголок» Клода Дебюсси. Направленность работы предопределяется разбором логики гармонического развития в избранном цикле, выявлением его основной аккордовой базы и гармонических оборотов, а также ладовой организации и других музыкальных средств, которые в совокупности и составляют образную суть каждой включенной в сюиту пьесы.

Имя Дебюсси прочно закрепилось в истории искусства как одного из основоположников музыкального импрессионизма. Действительно, в его творчестве это стилевое направление нашло свое классическое выражение. Дебюсси, как известно, тяготел к поэтически одухотворенному пейзажу, к передаче тонких ощущений, которые возникают при любовании красотой природы, в частности, красотой неба, леса и особенно любимого им моря.

В литературе о Дебюсси фиксируется немало специфических особенностей его музыки. Одна из наиболее ёмких – проблема гармонии, так как её действие пронизывает самые разные аспекты организации музыкальной ткани. Соответственно и индивидуальность стиля композитора отражается в каждом элементе гармонии, определяя характерность её облика в целом. Ю. Холопов в книге «Очерки современной гармонии», выявляя отличительные черты стиля Дебюсси с точки зрения ладогармонических тенденций и формообразования, отмечает, что во многом они связаны со стремлением придать аккордам некие новые значения [11, 164].

В фактуре Дебюсси важное место занимает движение параллельными комплексами (интервалами, трезвучиями, септаккордами). Такие пласты образуют в своём движении сложные полифонические сочетания с другими элементами фактуры. Но в результате возникает единая гармония, целостная вертикаль.

Не менее своеобразны мелодика и ритмика Дебюсси. В его произведениях редко встречаются развёрнутые и замкнутые мелодические построения, господствуют, скорее, краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодическая линия экономна, сдержанна и текуча. Лишённая широких скачков, резких «выкриков», она опирается на исконные традиции французской поэтической декламации. Соответствующие общему стилю особые качества обрёл и ритм, характеризующийся постоянным нарушением метрических устоев, избеганием чётких акцентов и эффектами агогики.

Влияние эстетики импрессионизма обнаруживается у Дебюсси, помимо всего, и в выборе жанров и форм. В фортепианной музыке композитора обращен к циклу миниатюр, подобных своеобразным движущимся пейзажам. Формы в музыке Дебюсси трудно свести к классическим схемам, настолько они своеобразны. В частности, он не использовал сонатных и фугированных композиций, вероятно считая их в наибольшей мере исчерпанными. Однако композитор всё же не отказывался вовсе от основополагающих формообразующих идей и традиций. Его инструментальные сочинения особенно часто сопряжены с принципами трёхчастности и вариационности.

Сложный арсенал тембровых средств, свойственных фортепианной музыке Дебюсси, также обусловлен, в первую очередь, особенностями гармонической техники и образно-поэтической природой его музыки, почти всегда связанной с конкретно пейзажными,

колористическими стимулами. Композитор сознательно избегал грубых, «ударных» эффектов, предлагая исполнителям «забыть, что у фортепиано есть молоточки».

Вообще музыка для фортепиано – один из самых драгоценных разделов творческого наследия Дебюсси, к которому в данной статье попытаемся лишь прикоснуться, предваряя анализ «Детского уголка». К этой области он обращался на протяжении почти всей композиторской деятельности – от ранних миниатюр 80-х годов до последних опусов фортепианных этюдов и сюиты «Белое и черное».

Композитором написано в общей сложности более восьмидесяти пьес для рояля, значительная часть которых относится к общепризнанным шедеврам мировой фортепианной литературы. И это закономерно, ведь Клод Дебюсси был одним из самых ищущих художников своего времени, постоянно осваивавших новые пути совершенствования мастерства в ходе изучения творчества современных ему музыкантов-новаторов: Листа, Грига, композиторов русской школы – Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Но в своем стремлении к обновлению Дебюсси опирался и на опыт национальных классиков французской музыки – на творчество Рамо и Куперена. Идя вслед за великими композиторами-пианистами Шопеном и Листом, Дебюсси создал свой неповторимый пианизм, пленяющий особой прелестью иновизной образного мира, волшебной красочностью колорита.

Известно, что в числе первых наставников юного Дебюсси была французская пианистка Антуанетта Моте де Флёрвиль, считавшаяся ученицей Шопена. «Я обязан ей тем немногим, что знаю о фортепиано... Она многое открыла мне в Шопене», – признавался Дебюсси в пору создания цикла из двенадцати этюдов «Памяти Фридерика Шопена» 1915 года [4, 241]. Начиная с 1901 года, сочинения для фортепиано следуют одно за другим почти без перерыва. Дебюсси отдает им лучшие минуты вдохновения. Сюита «Для фортепиано» – это уже вполне зрелый цикл Дебюсси. Он состоит из трёх пьес – Прелюдии, Сарабанды и Токкаты. В этом цикле у композитора больше, чем где-либо в его фортепианной музыке, проявились черты неоклассицизма, которые сказываются не только в выборе жанров, но и в строгости музыки, ясности формы каждой пьесы и гармоничной симметрии цикла.

Названный цикл открывает собой целый ряд фортепианных сборников, написанных уже в зрелый период творчества. В 1903 году появляются «Эстампы», «Пагоды», «Вечер в Гренаде» и «Сады под дождем». А в 1905 году создается первая серия «Образов»: «Отражения в воде», «Посвящение Рамо», «Движение». Спустя два года сочиняется вторая серия, также объединяющая три пьесы: «Колокольный звон сквозь листву», «И луна спускается на место, где некогда был храм», «Золотые рыбки». Тенденция к созданию триптихов оказалась у Дебюсси весьма стойкой, впервые обнаружившись в романсах и симфонической музыке.

Воплощая в своих произведениях эмоцию-настроение в слиянии с живописными впечатлениями, композитор стремился дать им то название, которое послужит ориентиром при восприятии и направит воображение слушателя. Отсюда и тяготение к конкретно иллюстративным заглавиям. Неслучайно впоследствии композитор прибегал к таким жанровым определениям как «Эскизы», «Картины».

Вслед за циклом «Детский уголок» («Маленькой сюитой» по авторскому обозначению), сочинённым в 1906–1908 годах и посвященным дочери (на обложке его издания размещены оригинальные рисунки автора), в течение последующих лет (1910–1913) были созданы, исполнены и опубликованы два тома «Прелюдий» по 12 пьес в каждом. В них, помимо пейзажей, предстают портреты, легенды, произведения искусства, сцены. Пейзажи воплощены такими прелюдиями как «Паруса», «Что видел западный ветер», «Ветер на равнине», «Вереск», «Шаги на снегу», «Холмы Анакапри», которые отражают непосредственные впечатления от природы.

В портретах – лирическом («Девушка с волосами цвета льна») и юмористическом («В знак уважения С. Пиквику эск. П.Ч.П.К.») – можно буквально увидеть и светлый обаятельный образ, запечатленный в певучей и широкой мелодии, и характерный лик героя

Диккенса, ироничный и добродушный одновременно, проявляемый в неожиданных контрастах серьезного и шутивно-игривого тона. В прелюдиях-легендах («Унди́на», «Ганец Пёка», «Феи, прелестные танцовщицы», «Затонувший собор») Дебюсси обращается к миру народной фантастики. В них в особенно большой мере сказалось мастерство композитора в передаче пластики и разнообразных форм движения путём использования характерных фактурно-гармонических приемов.

Подавляющее большинство фортепианных пьес Дебюсси – это программные миниатюры с конкретными названиями. Во многих из них очевидна опора на традиционные первичные жанры (термин В. Цуккермана) песни, танца, марша, а также на образцы фольклора. Однако трактовка таких жанровых прототипов неизменно обретает у него импрессионистский характер: для Дебюсси характерно не прямое их воплощение, а опосредованное, отражённое в восприятии художника-созерцателя.

В фортепианном импрессионизме Дебюсси представлен целый комплекс новых для своего времени фони́ческих эффектов. Из них наиболее типичны и оригинальны: рассредоточенность звуковых пластов с охватом крайних регистров фортепиано, создающих эффекты пространственности; тончайшая техника педализации, рождающая, в частности, иллюзию постепенного исчезновения; живописная трактовка пассажей, фигураций и трельных фонов, имитирующих реальные звучания природы и вуалирующих в той или иной мере контуры мелодии. Можно отметить также живописную многослойность фактуры и разнообразие изобретательности применяемых полифункциональных, ладовых, ритмоинтонационных и остинатных техник. Все эти особенности стилистики Дебюсси позволили ему значительно расширить темброво-звуковые возможности фортепиано, его колористику.

Небезынтересно и то, что композитор, отказавшись от «предустановленных» форм (соната, фуга, концерт), сохраняет стройность композиции с чётким членением на разделы при помощи цезур, фермат, тематических повторов и контрастов. Многие пьесы содержат авторские указания относительно характера исполнения («как нежная и грустная жалоба», «вспыльчиво», «нервно и с юмором»). Некоторые из них – «вибрируя», «почти барабан» – связаны с живописными, красочными задачами.

Отличительные черты фортепианной музыки Дебюсси проявляются в его сочинениях по-разному и как бы выборочно, хотя большая часть тех, что перечислены выше, является основой всего творчества композитора.

Весьма многообразно сказываются некоторые из них и в цикле «Детский уголок», опубликованном в 1908 году. Это произведение он посвятил своей горячо любимой дочери: «моей дорогой маленькой Шушу с нежными извинениями отца за то, что последует». Все пьесы – «Доктор Gradus ad Parnassum», «Колыбельная Джимбо», «Серенада кукле», «Снег танцует», «Маленький пастух», «Кукольный кэк-уок» – это небольшие зарисовки, в которых композитор мастерски воссоздал образы и картины детства.

В «Детском уголке» Дебюсси обратился к форме сюиты, возрождённой композиторами XIX века. Новая, «романтическая» сюита существенно отличалась от своего старинного прототипа особенностями содержания и композиционными чертами. В сочинении композитора-импрессиониста существенными представляются такие её принципы, как:

- стремление к конкретности музыкальных образов, к программности, что проявляется у Дебюсси уже в названиях не только цикла, но и каждой миниатюры;
- все пьесы написаны в разных, чаще неродственных (по традиционным меркам) тональностях (C-dur, B-dur, E-dur, d-moll, A-dur, Es-dur) с явным преобладанием мажорной ладовости. Это говорит о свободном тональном соотношении частей. Сочетание же мажорных тональностей с оживленными темпами не случайно – оно явно отражает жизнерадостность, подвижность, интерес к новому, любознательность, так свойственные поведению детей.

- С этим же связано и жанровое разнообразие пьес, среди которых есть характерные сценки – «Серенада кукле», «Кукольный кэк-уок», «Колыбельная Джимбо»; портретная зарисовка – «Маленький пастух»; волшебный пейзаж, рожденный детской фантазией, – «Снег танцует»).

Одной из характерных черт сочинения стала его юмористическая окраска. Н. Копчевский, в частности, отмечает, что тонкий авторский «юмор заключен уже в английских заголовках сюиты и её частей – это как бы шутивное обращение отца к ребенку, который воспитывается под руководством английской “мисс”» [5, 171].

Фортепианная сюита Дебюсси «Детский уголок» – произведение, в котором воплощён наивный и мудрый, сказочный и реальный, забавный и грустный, в целом чудесный и добрый мир детства. Главные герои сюиты – кукла, игрушечный слон, пастушок – любимы, близки и понятны детям любого времени.

Первая пьеса цикла называется «Доктор Gradus ad Parnassum». Её заглавие связано со знаменитым циклом этюдов М. Клементи («*Gradus ad Parnassum*»), цикл фортепианных пьес и руководство по изучению этюдов К. Черни). Сам же автор охарактеризовал это произведение, как «род гигиенической и прогрессивной гимнастики, следовательно, подобает играть эту пьесу каждое утро натошак, начиная умеренно, чтобы закончить оживлённо» [4, 142].

Основная тональность «Доктор Gradus ad Parnassum» C-dur, именно в этой тональности написаны очень многие старинные инструктивные этюды – как раз ассоциации с ними и должна вызывать пьеса. Произведение построено в форме рондо.

A	B	A	C	A	Coda
1-12	13-21	22-32	33-44	45-66	67-76

Основная особенность развития в пьесе – текучесть, непрерывное варьирование. Переходы между разделами осуществляются пластично, совершенно незаметно.

Начинается произведение движением по звукам трезвучия. Далее легкие пассажные взлёты строятся на чередованиях и переименованиях рук (такты 7-10). Начиная с девятого такта происходит постепенное пополнение звукоряда (*a, b, gis=as, cis, ais*), в результате которого получается хроматический звукоряд из одиннадцати звуков, где нет только одного *es* (двенадцатого тона). В первом эпизоде можно заметить и типичную для Дебюсси фактуру – четырехзвуковые фигуры, распределённые таким образом, что левая рука исполняет каждый раз один первый звук, а правая – все остальные.

Пример 1. «Доктор Gradus ad Parnassum». Первый эпизод:



В разделе С (33-44 тт.) варьируется основная фигура, а фактура и звучание существенно меняются – на фоне педального баса выделяются двухзвучные нисходящие

выразительные мотивы верхнего голоса. Именно в этом разделе, то есть в конце переходного построения ко второму эпизоду, появляется тот самый «недостающий», двенадцатый тон *es*. После чего при ключе выставляется пять бемолей, соответствующих диатоническому модусу этого эпизода, который основывается на материале рефрена. В коде появляются последования разложенных параллельных трезвучий, а звукоряд вновь постепенно наращивается. Незадолго до окончания пьесы (второй и четвёртый такты коды) эффектно используется неполный малотерцовый круг мажорных трезвучий, замыкаемый элементарным автентическим кадансом: *C-Es-Fis-G-C*.

Обратим внимание на некоторые гармонические особенности пьесы, среди них, прежде всего, – отказ от доминанты на гранях формы. Это способствует возникновению отмеченного выше ощущения пластичности и текучести. Мягкие сочетания образуются в результате энгармонической замены звуков, например, в тактах 10-11 раздела **A** вслед за разложенным аккордом гармонической субдоминанты появляется аккорд III степени на основе равенства тонов *as = gis*.

*Пример 2. «Доктор Gradus ad Parnassum», тт. 10-11:
Moderement anime*



В начале раздела **C** основной мотив секвентно перемещается сначала в *B-dur*, а затем проходит в *As-dur* (в т. 5 и дальше) на тоническом органном пункте, который переосмысливается и становится доминантой в *Des-dur*, но после большого эмоционального нагнетания (*express.*) энгармонически переходит в кадансовый квартсектаккорд *C-dur*. Доминанта появляется только в коде, но каждый раз лишь на последней доле после сопоставления мажорных трезвучий (по малым терциям *C-Es-Fis*).

Живому непосредственному развитию художественного образа способствует и отказ композитора от схематичных, квадратных структур, столь свойственных этюду. Иронизируя, таким образом, над инструктивным жанром, Дебюсси одновременно значительно поэтизирует его.

«Колыбельная Джимбо» (так звали игрушечного слонёнка маленькой Шушу) рождает в нашем представлении образ неуклюжего, немного тяжеловесного существа, вызывающего, однако, самые добрые чувства. Жанр колыбельной как нельзя лучше помогает воплотить подобный образ с лёгким оттенком юмора. Ведь звучание колыбельной чаще всего ассоциируется с чем-то маленьким, беззащитным и нежным. А в пьесе Дебюсси этот жанр характеризует пусть и игрушечного, но всё-таки слона. Отсюда и нетипичное для колыбельной использование на протяжении почти всего номера низкого регистра.

Пьеса написана сложной трёхчастной форме с сильно динамизированной репризой.

Экспозиция	Предыкт	Вторая часть	Реприза
1-28	29-38	39- 62	63-81

Начинается она с монодийного звучания баса, основанного на четырёх звуках (*f, d, g, c*), которые складываются в неполную пентатонику. За счёт повторения последней ноты на грани 2 и 3 тактов, а также последующего включения в сопровождающем пласте характерных секунд, создаётся ощущение спотыкания и некой нелепости. Вообще секунда,

начиная с первой темы, как в горизонтальной, так и в вертикальной проекциях становится существенным «строительным материалом» всей пьесы.

Пример 3. «Колыбельная Джимбо»:

Assez modéré

p doux et un peu gauche

В тактах 9-32 и в завершающей части пьесы, начиная с пятого такта репризы, знакомые уже секунды *f-g* и *c-d* постоянно сопровождают тему, притом, что ритм всё время причудливо варьируется.

В тактах 9-12 экспозиции появляется новая попевка, типичная для колыбельной. Она представляет собой секундовую интонацию «покачивания», отстоящую от секунды сопровождения тоже на большую секунду (в целом же образуется целотоновое созвучие: *des-es-f-g*). Использование столь характерных выразительных средств – одно из проявлений связей Дебюсси с русской музыкой, в данном случае – с сочинениями Бородина.

Пример 4. «Колыбельная Джимбо», тт. 7-26:

pp

con 2



Как видно, с 19 такта начинается новый раздел, в котором первая тема проходит на фоне уже знакомых и словно бы колышущихся секунд (*f-g* и *c-d*), а также органного пункта на тонической квинте.

В разделе, который на схеме условно обозначен как предыкт (он строится на органном пункте *as*), в низком регистре возникает новая тема, начинающаяся гексахордом *es-f-g-as-b-c* и продолжающаяся в верхнем пласте фактуры в виде параллельных сектаккордов, суммирующихся в пятибемольную диатонику *des-es-f-ges-as-b-c*.

Дальше со второй части начинается новый материал, основанный на целотоновом звукоряде с последующим переходом в хроматическое движение. В репризе же возвращается первая тема и целотоновый вариант колыбельной.

Развитие материала в «Колыбельной Джимбо» осуществляется по сквозному принципу: каждое новое тематическое образование подготавливается предшествующим и появляется как бы незаметно. В целом эта пьеса богата тонкими оттенками настроения, очень живописна по колориту и удивляет мастерским использованием изобретательно составленной палитры выразительных средств. Особенно впечатляет безупречная логика пополнения тонов от раздела к разделу вплоть до 48-го такта, а также обилие сменяющих друг друга модусов – пентатонического, диатонического, целотонowego, хроматического, гексахордного, которые время от времени вступают в полиладовые отношения.

Тональность пьесы часто неопределённая, как бы плавающая (такты 9-18, вся средняя часть – такты 29-62). При этом стабилизирующую роль берут на себя многочисленные органные пункты. Сугубо мелодические устои выявляются иногда одновременно, составляя полиопорные эффекты (см. такты 21-24, где вертикально сочетаются опоры *b* и *d*, такт 25 – *b* и *g*). Ключевые знаки композитор выставил по конечному устою.

В «Серенаде кукле» особенно наглядно проявилось умение автора выводить один мотив из другого, благодаря чему получается, что вся ткань как бы соткана из материала единого происхождения. Характер этой серенады подчёркивается авторским указанием: «Нужно держать левую педаль на протяжении всей пьесы, даже в местах, обозначенных форте». При таком исполнении звучание приобретает особую призрачность, становится как бы иллюзорным.

Пьеса написана в сложной трёхчастной форме с динамической репризой, где все части имеют почти одинаковую величину. Здесь особенно наглядно проявилась блестящая вариационная техника Дебюсси, а также отмеченное искусство выращивать целое из исходного первомотива.

В гармоническом языке пьесы определяющими представляются особые качества: преобладание текучести и плавного голосоведения, параллельность движения и почти полное отсутствие ярких функциональных тяготений. Что касается использования доминантсептаккордов или даже нонаккордов (см.тт. 4-5 в примере 5, тт. 3-5 в примере 6), они образуют эллиптические последования.

Пример 5. «Серенада кукле»:



Пример 6. «Серенада кукле»:



В тех же случаях, когда аккорд действительно разрешается по типу доминантсептаккорда (пример 7), плавный нисходящий ход баса в значительной степени смягчает функциональную остроту.

Пример 7. «Серенада кукле»:



Доминантсептаккорд с ярким нормативным разрешением встречается в пьесе единственный раз (такт 105) и служит своеобразной кульминацией.

Для пьесы «Снег танцует» Дебюсси избрал жанр токкаты. В её основе лежит характерный исполнительский приём – быстрое чередование обеих рук (ломаные октавы), которое создает ощущение моторности, непрерывности течения музыки.

Пример 8. «Снег танцует»:

Modérément animé

В данном же сочинении токкатный жанр отличается фактурным многообразием, очень интересным гармоническим языком, особым колоритом неустойчивости, недосказанности и зыбкости. Дебюсси обращается к виртуозным приёмам, конечно, не ради решения чисто технических задач. Его импрессионистическая токката примечательна, прежде всего, своим необычным образным содержанием, которое позволяет отнести «Снег танцует» к наиболее интересным и новаторским страницам «Детского уголка».

Большой поэтичностью и теплотой чарует пятый номер – «Маленький пастух». В основу пьесы положены два наигрыша – один созерцательно-печальный, другой – танцевальный. Оба наигрыша ассоциируются со звучанием флейты, инструмента, нераздельно связанного в нашем представлении с подобными образами. Первый наигрыш (Пример 8) почти буквально совпадает с флейтовой темой из оркестровой «Прелюдии к послеполуденному отдыху Фавна» (Пример 9); второй наигрыш (Пример 10) совпадает с темой из «Острова радости» (Пример 11). Несмотря на различие характера, оба напева имеют общие черты: выделение тритона (в первом – увеличенная кварта *d-gis*, во втором – уменьшённая квинта *h-f*), причудливый и капризный ритмический рисунок, которому триоли придают ощущение свободы и непринужденности.

Пример 9. «Маленький пастух». Первый мотив:

Très modéré

Пример 10. Прелюдии к послеполуденному отдыху Фавна. Тема флейты:

Très modéré

1^o SOLO

Пример 11. «Маленький пастух». Второй мотив:

Plus mouvementé

Пример 12. Остров Радости:

Пьеса написана в трехчастной форме.

Первая часть	Вторая часть	Реприза
1-11	12-18	19-31

Как и другие части «Детского уголка», «Маленький пастух» отличается своеобразием гармонической структуры, мягкостью, плавностью движения голосов. Каждый раздел открывается «флейтовыми» монодиями. Они являются свободными вариантами одна другой. Причём, третья повторяет профиль второй (т. 2-3, вторая часть), но как бы в интервально утеснённом виде. За монодией следует танцевальный фрагмент и элементарная каденция в главном строе: П₇-V₇-Т.

Основная тональность пьесы A-dur, но устанавливается она не сразу, а постепенно. В мелодии отсутствует первая ступень (тоника), её появление мы увидим лишь в седьмом такте (в басу), на стыке первой и второй части она впервые станет основой тонического трезвучия. Довольно интересно и движение мелодии, которая постепенно ниспадает в тактах 1-10, после чего в басу (11 такт) эта линия как бы продлевается октавой ниже.

Во второй части проявляется полный диатонический модус с четырьмя диезами, хотя при ключе их всего 3. Появление ре диеза не случайно, так автор плавно подводит нас к тональности E-dur. Позже в репризе возникает гемимольная мелодия с увеличенной секундой, опорным звуком которой служит тон «d». Тональность здесь тоже устанавливается постепенно, причём тем же, уже освоенным ранее способом – от субдоминанты через доминанту к тонике. Далее последует фактурная реприза.

Заключительная пьеса цикла «Кэк-уок Голливога». Голливог – кукла-негритёнок с чёрными, торчащими во все стороны волосами, а также одно из прозвищ «комедийного»

негра в менестрельных представлениях. Кэк-уок (что дословно означает «шествие за пирожным») – бытовой американский танец, обращение к которому отражает огромный интерес Дебюсси к зарождавшемуся искусству джаза. Кэк-уок как танцевальный жанр выступает под названием регтайм (буквально означает «рваный ритм»). Композитор использует яркие черты этого жанра – чёткую ритмику с синкопами, острые секунды в аккордах, резко контрастирующую динамику.

Пример 13. «Кэк-уок Голливога»:

Allegro giusto

Пьеса написана в трёхчастной форме с контрастирующей серединой.

Первая часть	Вторая часть	Реприза
1-46	47-89	90-128

В её средней части особый интерес представляет введение автором известного «мотива томления» из оперы Вагнера «Тристан и Изольда». В сопоставлении с последующими форшлагами и стаккато оно создаёт эффект гротеска.

Пример 14. «Кэк-уок Голливога». Средняя часть:

Cédez
p avec une grande émotion **a Tempo**

Изучение «Детского уголка» даёт ключ к пониманию многих особенностей музыки Дебюсси, в которой жизнь природы нашла выражение во всей своей текучести, неповторимой изменчивости, в красочности сопоставлений богатейшей цветовой палитры. Кроме того, гармоническое многообразие, интересные обороты, элементы новых жанров, изобретательные интерпретации образов и утончённость обнаруживают исключительное внимание автора к деталям.

Состояние тональности «Детского уголка» во многом определяет ладовая составляющая, которая отличается нестабильностью и переменчивостью. Облик ангемитонных ладов целиком зависит от образно-тематической специфики пьес, их интонационного содержания, что прямо отражается в структурном многообразии: пентатоника, целотон, хроматика, гексахорды. Из вышеизложенного очевидным становится постоянное и органичное преобразование тональных элементов (интонационных и аккордовых) в модальные с образованием разных видов ангемитонных ладов. Сосуществование же различных по своим свойствам систем – тональной и модальной — в одном стиле и даже в одном произведении обусловлено возможностями двенадцатиступенного темперированного строя, которые многообразно использует композитор.

«В «Детском уголке» Дебюсси словно склоняется перед маленьким ребенком, чтобы подарить ему лучшее в своем искусстве» [7, 57].

Литература

1. *Альшванг А.* Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. – М.: Музгиз, 1963. 245 с.
2. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л.: Советский композитор, 1990. 286 с.
3. *Каратыгин В.* Клод Дебюсси // Наш Век. 1918. – №10. С. 33.
4. *Клод Дебюсси* Избранные письма / пер. А. Розанова – Л.: Музыка, 1986. 285 с.
5. *Копчевский Н.* «Детский уголок» К. Дебюсси: стилистические параллели и вопросы исполнения // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. – М.: Музыка, 1976. С. 170-183.
6. *Корто А.* Фортепианная музыка Клода Дебюсси // А. Корто О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / Сост., пер., ред. текста, вст. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Музыка, 1965. С. 125-150.
7. *Мартынов И.* Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1964. 280 с.
8. *Сабинина М.* Дебюсси // Музыка XX века: Очерки. Кн.2. – М.: Музыка, 1977. – С. 238-274.
9. *Скребков С.* Гармония в современной музыке. – М.: Музыка, 1965. 104 с.
10. *Смирнов В.* Клод-Ашиль Дебюсси: Краткий очерк жизни и творчества. 1862-1918. – Л.: Музгиз, 1962. 88 с.
11. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии: Исследование. – М.: Музыка, 1974. 288 с.
12. *Шмитц Р.* «Детский уголок» Дебюсси // Как исполнять импрессионистов: Сб. ст. / Сост., вст. ст. О. В. Невской. – М. Классика – XXI, 2008. С. 75-88.
13. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм символизм / пер. с пол. – М.: Прогресс, 1978. 232 с.

Дубинина Д. В.

Гармония в контексте позднего стиля П. Чайковского: романсы на слова Д. Ратгауза оп. 73

Творчество Чайковского является ярким воплощением романтических тенденций в отечественном музыкальном искусстве XIX столетия. Особенно показательным стал последний период творчества композитора, в котором наиболее отчетливо прослеживаются черты характерной для Чайковского лирики, и, даже более – особенности русского музыкального романтизма.

В ряд последних сочинений великого композитора вошли такие шедевры монументального масштаба как «Пиковая дама», «Лебединое озеро», Шестая симфония. И, вместе с тем, необычайно важное место в этом ряду занимает камерная миниатюра

Чайковского: в ней определённым образом сконцентрированы все без исключения особенности композиторского мышления, в том числе и гармония, соединившая в себе традиции русской музыкальной культуры и позднеромантического гармонического стиля. Так, вершиной фортепианного творчества можно назвать последний цикл из восемнадцати фортепианных пьес оп. 72, написанный Чайковским в конце жизненного пути. Не менее значимой в творчестве композитора была и вокальная лирика, к которой он обращался на протяжении всей своей жизни. Последним вокальным циклом стали шесть романсов на стихи Д. Ратгауза оп. 73. Интересна история создания этого сочинения.

В августе 1892 года Петр Ильич Чайковский получил письмо, в котором молодой студент Киевского университета Даниил Ратгауз представил на суд выдающемуся мастеру несколько своих стихотворений. В первом несохранившемся письме Ратгауза к Чайковскому среди нескольких текстов было стихотворение «Мы сидели с тобой» и, по всей вероятности, «Ночь». В письме от 30 августа 1892 года Чайковский писал: «Я недостаточно компетентен в литературной области, чтобы решительным образом, в том или другом смысле, рассеять тревожащие Вас сомнения. Но, как музыкант, смотрящий на стихотворения Ваши с точки зрения большего или меньшего удобства быть положенными на музыку, – я должен отозваться самым одобрительным образом о симпатичных пьесах Ваших. Не могу в точности указать время, когда мне удастся написать музыку ко всем или к некоторым стихотворениям Вашим, – но могу положительно обещать, что в более или менее близком будущем напишу. Одно из них особенно напрашивается на музыку: “Мы сидели с тобой”» [9, 153].

Почти год спустя, 19 июля 1893 года, Чайковский признавался Ратгаузу, что «возгорелся» к нему симпатией сразу после первого письма и первой присылки стихотворений¹. В ответном письме (от 26 сентября 1892 года) Ратгауз горячо благодарил композитора за поддержку и прислал дополнительно ещё пять стихотворений.

На слова четырёх из них («Средь мрачных дней», «В эту лунную ночь», «Снова, как прежде, один» и «Закатилось солнце») Чайковским были впоследствии сочинены романсы; пятое стихотворение – «В фантастическом полумраке густолиственных лесов» – осталось неиспользованным.

Композитор признавался, что эти стихотворения созвучны его настроениям. В этом заметно поразительное «единочувствие» зрелого мастера, находящегося на вершине своего художественного развития, с творчеством начинающего поэта.

Одной из важных особенностей поздних сочинений Чайковского является взаимовлияние крупных жанров и миниатюр. Камерное вокальное творчество было для Чайковского своего рода лирическим дневником, в котором запечатлены многие мотивы, получившие затем более развитое воплощение в его операх и симфониях. Проникновение элементов оперного письма в сферу малой камерной формы становилось источником её драматизации и психологического углубления, что проявилось и в цикле оп. 73.

Весь этот вокальный цикл в миниатюре воспроизводит идеи Шестой симфонии. И даже последний в цикле романс «Снова как прежде один», завершающийся словами: «Друг, помолись за меня, я за тебя уж молюсь», совпадает по своему трагическому характеру с финалом Шестой симфонии.

Своеобразной эмоциональной доминантой поздних сочинений композитора и рассматриваемого цикла является весь спектр сильных душевных переживаний, от страстной жажды счастья и тщетных попыток приближения к идеалу, до переполняющих чувств острого психологического разлада и неудовлетворённости. Отражение таких идей в

¹ Он писал: «Получая весьма часто и много писем, подобных Вашему, т. е. с приложением стихотворений для музыки, я едва ли не в первый раз имею возможность ответить с полной благодарностью и выражением искреннего сочувствия. Мне кажется, что Вы обладаете истинным талантом, и льщу себя, что лица, более меня авторитетные в деле литературной критики, подтвердят мое искреннее мнение» (Чайковский Ратгаузу 30 авг. 1892: [9, 153]).

творчестве говорит о несомненной принадлежности Чайковского к эстетике позднего романтизма, поразившей мастера в самое сердце.

Все шесть романсов связаны между собой неким внутренним сюжетом, рисующим картину человеческой жизни, её светлых и трагических сторон. Так, воплощением светлой грусти можно смело назвать миниатюру «Мы сидели с тобой», психологический эскиз «Ночь» рисует картину ночного одиночества, олицетворяющего как бы конец жизненного пути человека, сравнимого с догорающей свечой. Следующие три романса («В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней») передают впечатление от страстных признаний с горечью трагической развязки. Обращает на себя особое внимание заключительный романс – миниатюра «Снова как прежде один», воплощающая ощущение скорбного прощания – ухода из жизни.

Выражением образной драматургии романсов, которая заключается как в текстовом, так и звуковом воплощении, становится целый ряд приёмов и средств музыкальной выразительности. Гармония, органично вплетаясь в этот ряд и взаимодействуя с мелодией, фактурой, ритмом, особенностями формообразования, может быть рассмотрена как *репрезентативный* фактор позднего стиля Чайковского: она чрезвычайно показательна как в плане отражения общих позднеромантических тенденций, так и в её особой драматургической роли, связанной с воплощением идейно-образной концепции данного цикла.

Прежде, чем непосредственно перейти к анализу вокальных миниатюр, обратим внимание на некоторые общие закономерности гармонии Чайковского, которые нашли свое применение и в данном цикле. Отправным моментом для наших наблюдений является особая роль *мелодии* и, шире, фактор усиления мелодического начала и *мелодизации* гармонического материала. Его особое значение отмечали многие исследователи.

Об этом, в частности, пишет Н. Синьковская. «Тематически самостоятельные голоса гармонии, изначальная природа которых коренится в подголосочном складе народного многоголосия, образуют тонко дифференцированную музыкальную ткань, где целостные вертикальные комплексы часто оказываются результатом взаимодействия мелодических линий» [6, 55]. Также она отмечает частое применение приёма восходящего мелодического движения в верхнем голосе, которое зеркально отражается нисходящим движением в нижнем. Важным автору представляется и то, что при господстве мелодического начала у Чайковского сохраняется подчинённость линий гармонии, которая периодически, чаще на сильных долях такта, как бы собирает всё воедино, раскрывая организующую роль аккорда как такового.

Е. Орлова, говоря о существенной роли передачи художественной идеи в музыке, рассматривает её мелодическую основу. «Из различных средств музыкальной выразительности ведущую функцию в воплощении музыкальных образов Чайковского выполняет мелодия» [3].

Красиво и точно о роли мелодии у Чайковского сказано в одном из трудов Б. Асафьева: «От мелодики как основного образующего музыку элемента, от мелодии как чуткого вестника человеческого сердца исходят все остальные прекрасные качества его искусства: и напевностью насыщенная гармония, и ясностью и выразительностью голосоведения управляемый оркестр (в нём слышится один из верных наследников Глинки), и особенно прочность и точность формы» [1, 30].

Одним из принципов, связанных с проявлением мелодической природы музыки Чайковского и применяемых в этом цикле, является так называемая *волнообразность*, которая находит свое выражение в самой линии вокальной партии, а также и на уровне образной сферы, и на уровне гармонической организации, что проявляется в использовании характерных для Чайковского гармонических оборотов. Например, это заметно уже в первом романсе «Мы сидели с тобой». Наиболее ярко этот приём претворился в трагической постлюдии, завершающей пьесу.

Характерное для Чайковского восходящее движение по звукам мелодического минора на фоне T₅₃ устремляется здесь к гармонии двойной доминанты, после чего мелодическая волна идёт на спад, который также завершается DD. В следующих двух тактах (в последнем четырехтакте романса) волна сохраняет лишь свою первую фазу, восхождение, итогом которого становится тот же аккорд.

Пример 1. «Мы сидели с тобой». Завершение романса:

Черты волнообразности в этом романсе можно усмотреть и в драматургии. Миниатюра ясно членится на три волны, каждая из которых имеет свою кульминацию. Первая кульминация представлена повторяющимся звуком «e» второй октавы на фоне квинтсектаккорда двойной доминанты (т. 8). Вторая кульминация приходится на границу более крупных разделов формы (т. 15). Своими интонациями она напоминает первую кульминацию. Изменения же наблюдаются в фортепианной партии, где происходит её перегармонизация. Третья кульминация (генеральная) приходится на самый высокий звук всего романса «g» второй октавы (т. 24), где в эмоциональном развитии достигается наивысший драматизм.

Вступление к романсу «В эту лунную ночь» тоже дает право говорить о присутствии эффекта нарастающей волны. Опять заметно восходящее движение в верхнем пласте фактуры, поддерживаемой гармонической фигурацией. Соответствует этому принципу и вокальная партия.

То же мы видим и в романсах «Закатилось солнце» и «Средь мрачных дней».

Тональный план цикла следует рассматривать как основополагающий и формообразующий элемент композиционной структуры. Здесь присутствует сопоставление однотерцовых тональностей (As-dur – a-moll), обеспечивающее яркий и резкий образный контраст (романсы «Средь мрачных дней» и «Снова, как прежде, один»). Однотерцовое сопоставление наблюдается и в двух первых миниатюрах «Мы сидели с тобой» и романсе «Ночь» (E-dur – f-moll). Для наглядности приведём сведения о тональностях романсов в таблице:

Название романса	Тональность	Выражение музыкального образа
«Мы сидели с тобой»	E-dur - cis-moll	меланхолия
«Ночь»	f-moll	задумчивость
«В эту лунную ночь»	As-dur	просветление
«Закатилось солнце»	E-dur	кульминация
«Средь мрачных дней»	As-dur	просветление
«Снова, как прежде, один»	a-moll	скорбь

Так, композиционным центром (кульминацией тонального плана) можно считать тональность романса «Закатилось солнце» E-dur. Это своеобразный тональный центр, который обрамляют тональности далекой степени родства, отстоящие на большую терцию (As-dur – E-dur): большетерцовый принцип в соотношении тональностей в этом цикле является доминирующим. Тональность E-dur открывает цикл, в ней же написан романс «Закатилось солнце», приходящейся на точку золотого сечения в цикле, что позволяет говорить об организующей роли этой тональности. В корреляции романсов «Мы сидели с тобой» и «Снова, как прежде, один» нельзя не заметить и оригинальную арочность тональной структуры музыкального целого. E-dur в этом контексте становится своего рода доминантой высшего порядка для тоники a-moll. Вместе с тем, заключительная тоника в последнем романсе берется в мелодическом положении квинтового тона – звука «ми», который оказывается к тому же нижним тоном в аккорде ритмической фигурации среднего пласта фактуры, долгое время звучащем на фоне «покинутого» баса «ля». В подобном завершении читается незавершённость, скорбь и сомнение. В параллельном действии с гармонией оказывается и мелодия партии фортепиано, в которой звучат короткие интонации нисходящего секундового задержания в духе *lamento*.

В целом цикл тонально незамкнут. Его тональная организация, основанная на мажорно-минорной системе (параллельные и одноимённые тональности), на применении большетерцовых соотношений, свидетельствует о принадлежности произведения к стилю позднего романтизма.

Ещё одной характерной особенностью данного цикла может служить обилие *органных пунктов*. Особую роль в цикле Чайковский отводит употреблению выдержанной органной педали. К примеру, в первой миниатюре тонический органнй пункт вкупе с динамикой *piano*, ровным ритмом, функционально ясным гармоническим последованием, создаёт лирико-созерцательный образ. Романс «Мы сидели с тобой» начинается тоническим органнм пунктом, который как бы затормаживает движение музыкальной ткани, что придаёт ей чарующую статику.

При этом уже в следующем романсе «Ночь» тонический органнй пункт выполняет совсем иные задачи. Здесь его роль заключается в усилении драматичности главного образа: органнй пункт становится средством для воплощения скорбного, трагического состояния, атмосферы неизменного тягостного томления. Стоит заметить, что длится этот органнй пункт на протяжении всей пьесы.

Пример 2. «Ночь». Завершение романса:

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "друг да-ле-кий!.." and the piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *mf* and a *[poco a poco] dim.* instruction. The second system continues the piano accompaniment, with dynamic markings of *pp* and *ppp* indicating a very soft and fading conclusion.

Выражение светлого начала тонический органнй пункт нашёл в романсах «Закатилось солнце» (в начале и в заключении) и «Средь мрачных дней» (также в крайних разделах): в этих случаях статику сменяет динамика, действенность, в музыке своё место находят состояния восторженности и упоённости счастьем.

В романсе «Снова как прежде один» психологическому образу тоже сопутствует органная педаль: бас сопровождается мерной ритмической фигурацией восьмыми, изложенными плотными, тяжёлыми квартсектаккордами; возникает картина безысходности, безнадежности.

Таким образом, органные пункты применяются в каждом романсе, и каждый раз они получают новое образное решение. Заметим, что Чайковский в этом цикле применяет исключительно тонические органные пункты, доминантовых предыктов, обычно предполагающих развитие, здесь нет. В данном случае развитие внутри романса детализировано. Ориентируясь на укрупняющие функцию и скрепляющие форму органные пункты, оно сведено к минимуму. Каждая миниатюра – это скорее повод для воплощения одного состояния, это монообразная композиция, где композитору важно показать не столько изменение и динамику образа, сколько сам образ, словно бы зафиксированный в маленькой зарисовке. Драматургия развития образной сферы от просветлённости к безнадежности и трагедии воплощается в этой музыке на уровне всего цикла в целом.

Обратимся к нескольким центральным романсам цикла.

Открывает цикл романс «*Мы сидели с тобой*», рисующий картину тихого, меланхолического настроения. Важно заметить, как в этой вокальной миниатюре в очень сжатой форме, фактически, запечатлена концепция всего цикла.

Содержание первой части (первой строфы строфической формы) наполнено лирическими образами. На фоне созерцательного тонического органного пункта рождается ощущение томительного ожидания, звучит эллиптический оборот, аккорды: T – D₇/S – DDVII₇ – VII₇ – T, при соединении которых в средних голосах возникает хроматическое движение параллельными терциями с использованием дезальтерации IV ступени.

Характерный оборот вступления T – D₇/S – DDVII₇ – VII₇ – T (пример 3) в тональности Ми мажор погружает слушателя в меланхолическое, мечтательное состояние. Оно продолжается и на протяжении всего первого периода. Со слов «Загремело вдали...» наступает переход в тональность соль-диез-минор и начинается тональное развитие, появляются секвенции. Постепенно романс приобретает драматический накал. На это наталкивает изменение тональности Ми-мажор, а также ритмической составляющей, т. е. появление новых ритмических структур, триолей и синкоп.

Пример 3. «Мы сидели с тобой». Начало романса:

Andate non troppo

Мы си - де - ли - сто

бой у за-снув-шей ре - ки.

В соль-диез-минорном разделе (вторая строфа) появляется ритмическая пульсация восьмыми, заменив прозрачную фактуру с зависающими звуками органных пунктов, которая была в начале. Здесь и появляются триоли. Стоит также отметить, что ритмическая фигурация происходит на терцовом тоне основной тональности Ми мажор (звук «соль-диез», который также звучит на фоне параллельного до-диез минора, превращаясь в квинтовый тон).

Эта же пульсация позволяет провести параллель с заключительным романсом («Снова, как прежде, один»), где на протяжении всей миниатюры присутствует квинта ля минора. Таким образом, можно говорить о том, что в средней части романса заложена общая мысль цикла в целом и, одновременно, предвещание завершения всего произведения. Параллель между двумя этими романсами выражается и в ярком сопоставлении тоники с двойной доминантой.

Драматический накал приводит к постлюдии романса, в которой важная функция поручена остро звучащему альтерированному аккорду двойной доминанты с низкой терцией (DDVII₃₄). Именно на этой гармонии акцентировано внимание для создания эффекта трагических, тягостных переживаний.

Кроме того, здесь можно заметить некоторую закольцованность композиции. Обратившись к стихам Ратгауза, мы заметим в середине романса «Мы сидели с тобой» слова «И теперь в эти дни я, как прежде, один». На этот текст приходится кульминационная точка. Строки охвачены напряжённостью, которая сквозит на протяжении всего произведения, приводя к накалу драматизма в финальной миниатюре. Драматическим штрихом служит хроматическая линия мелодии на словах «покатилась слеза». Хроматическое движение было важно и в начальном обороте романса.

Заключительный романс цикла «Снова как прежде один» погружает в состояния скорбной грусти. Этому способствует и общая направленность цикла к идее так называемого «фатума», которая сопутствовала Чайковскому на протяжении всего творчества.

Особую роль играет аккорд ложной доминанты, который здесь трактован композитором в качестве альтерированной субдоминанты (IV65^{#1}) в плагальном обороте с разрешением в тонику. Большую выразительность придают музыке неаккордовые звуки, создающие диссонантные структуры.

Цикл тонально незамкнут: эффект незавершённости усиливается несовершенным кадансом в конце (тоника звучит в мелодическом положении квинты).

Интересно отметить характерный подход композитора к поэтическому тексту. Чайковский стремится выявить основное эмоционально-смысловое зерно, «тезис», и найти его претворение в своём интонационном воплощении, т. е. составить тематическое зерно романса. Это проявляется в выделении наиболее яркой интонации или гармонического оборота, который подчёркивает смысл текста.

Таким образом, всю художественную концепцию цикла можно усмотреть уже в первом романсе: от меланхолического раздумья к постепенно нарастающему трагическому финалу. Важно, что эта идея воплощена и такими средствами гармонии и фактуры, как графичность музыкальной ткани, принцип волны, большая роль органных пунктов, приём лейтгармонии.

Между крайними романсами можно провести ещё несколько параллелей. Для этого стоит подробнее рассмотреть финал цикла «Снова, как прежде, один».

Если в первом романсе это две контрастные части, выражающие лирико-созерцательное и драматическое настроение, то в заключительном романсе, явно прослеживается постепенное нарастание трагического исхода. Проявляется некий скорбный образ с мрачными оттенками.

Открывается романс вступлением, в котором уже заложена основная идея пьесы. Плотный аккордовый склад, присутствующий на протяжении всего романса, подчёркивается здесь пульсацией восьмыми, которая не прекращается от начала до конца.

Характерным тезисом, отражающим основную мысль романса, и ярким выразительным средством является органная педаль, включающая звуки тонического ля минора.

На фоне мерной поступи тонического квартсекстаккорда звучит щемящая интонация ламентозного характера, нисходящий секундовый ход, создающий эффект синкопы в первых двух тактах и задержания, которое образует диссонанс с дпящейся тонической гармонией. Примечательно, что задержание направлено к квинтовому тону тоники, что воспринимается как неслучайный, логически оправданный приём. Этому квинтовому тону в тонической гармонии предопределено ещё сыграть свою особую роль в конце всего цикла: заключительный аккорд в последнем романсе (в фортепианной партии) прозвучит так же неустойчиво и неопределённо.

Как уже было сказано ранее, важным художественным средством становится характерная для творчества Чайковского гармония двойной доминанты, часто используемой для создания сурового, скорбного колорита гармонии. Такой эффект можно проследить и в этом цикле:

Пример 4. «Мы сидели с тобой», заключительный раздел:

Пример 5. «Ночь», первый раздел:

Пример 6. «Снова, как прежде, один», первый раздел:

Отдельно стоит упомянуть использование уменьшённой гармонии, добавляющей драматический накал в развивающемся разделе произведения.

Интонационная сфера тоже представляет характерные для Чайковского ходы на малую секунду в мелодических оборотах. Здесь же особенно трепетно звучит вокальная партия. Её интонационная структура обогащается за счёт секвентного восходящего движения, стремящегося к вершине, к кульминационной точке. После чего репризное повторение мотива с двойной доминантой, завершает композицию, оставляя впечатление недосказанности и незавершённости.

Форму заключительного романса можно отнести к куплетно-строфической. Три строфы примечательно квадратной структуры, что олицетворяет трагический исход романтического героя, его безвыходность и неспособность бороться с силами судьбы, как бы застрявшего в четырёхтактовой структуре.

Ещё одним важнейшим для драматургии цикла романсом является романс «*Ночь*». Здесь композитор рисует картину человеческого одиночества. Романс написан в форме периода из трёх предложений (4+4+4) со вступлением в партии сопровождения (4 т.) и с кодой (7 т.). Особую выразительность музыка приобретает благодаря использованию в гармонии сферы плагальности. В первом же обороте звучит отклонение в субдоминанту, затем плагальные обороты с VI, IV, они же завершают романс. Важную роль композитор отвёл и ложной доминанте (DDVII₆₅ с низкой терцией), которая звучит на тоническом органном пункте и трактуется как альтерированная субдоминанта. Фактически, этими средствами исчерпывается вся аккордовая сфера романса.

Отдельным аспектом в гармонии романса является полиопорность. На фоне тонического органного пункта появляется доминантовый нонаккорд к тональности субдоминанты, становящейся время от времени переменной тоникой. На фоне органной педали, на звуке «фа» возникающее отклонение в тональность субдоминанты звучит довольно мрачно и жалобно. Здесь выдержанный органнй пункт на звуке «фа» переосмысливается композитором как квинтовый тон тональности си-бемоль минор. После чего он снова переосмысливается, но уже как тоника основной тональности фа минор.

Не менее значимую функцию несут в себе неаккордовые звуки, выступающие в роли задержания (*es*, затем *ses* на фоне субдоминанты, *b* на фоне тоники). Такой эффект секундовых нисходящих интонаций связан с поступенным хроматическим движением, определяющим мелодическую сферу этого романса (вспомним, что этот же приём был использован и в первом романсе). Он тоже отражается на образном содержании произведения и создает мятежный, скорбный колорит.

Единообразие, даже скупость гармонических средств музыкальной выразительности, медленный темп и долгое, непрерывное звучание тонического органного пункта, характерные для этого романса, создают эффект статики и торможения.

Столь же показателен для гармонического языка цикла романс «*В эту лунную ночь*». В этом романсе сразу обращает на себя внимание большая роль фактуры, которую можно разделить на несколько пластов. Верхний пласт – это главная мелодия, которая перед тем, как зазвучать у солиста, появляется в фортепианном вступлении, представленная звуками, рассеянными в фигурации. Фигурации – это средний пласт; нижний представлен линией баса в октавной дублировке. Примечательно, что верхняя мелодия и бас имеют противоположное направление движения (мелодия следует вверх, бас – вниз). Такое деление музыкальной ткани выявляет в ней некую графичность, и соприкасается с волновой драматургией, свойственной гармонии Чайковского.

Волнообразность можно заметить и в восходящем секвентном движении вступления. Здесь ярко выделяется гармония шестой низкой ступени на форте, создающая ощущение достижения первого пика, малой кульминации. Альтерированный квинтсекстаккорд двойной доминанты после этой низкой шестой ступени создаёт ещё более яркий и красочный колорит. Появление этой гармонии мажоро-минорной системы является яркой отличительной чертой позднего романтизма.

Романс написан в трёхчастной репризной форме. В первой части интересен момент кульминации, которая достигается за счёт стремительного взлёта в мелодии, появления в мелодии выдержанного высокого звука – «соль» второй октавы (7-8 тт.), ярких красочных отклонений и эллипсиса в гармонии. Интересным предстаёт и отклонение к до минору в момент кульминации, предвосхищающее модуляцию второго предложения.

В среднем разделе (со слов «В серебре чуть колыхнется озера гладь») в фактуре появляется звукоизобразительность. Здесь ощущается и тональная неустойчивость (встречаются тональности до-минор, си-бемоль минор, модуляции через уменьшённую гармонию).

Особенно выразительно звучит момент кульминации в репризе, выделенный изменением фактуры. На самый высокий звук вокальной партии фигурации неожиданно сменяются аккордовым складом.

Следующий романс «Закатилось солнце» представляет собой лирико-драматическую поэму, проникнутую надеждой и оптимизмом. В нём царят воодушевление и устремлённость. Средствами воплощения этих настроений становятся такие приёмы, как преобладание восходящей направленности мелодии, восходящие задержания, утверждение светлого Ми-мажора. Романс написан в простой трёхчастной форме с развивающей серединой и динамизированной репризой. В нём много отклонений (фа-диез минор, до-диез минор), вступление и кода полностью написаны в основной тональности, поэтому ещё одна их функция здесь – закрепление светлого Ми мажора.

Особой выразительностью отличается движение септаккордов в диатонической секвенции E-dur: II₇-D₇ T₇-IV₇ VII₇- III₇=D₇/fis

Пример 7. «Закатилось солнце»:

The image shows a musical score for the song "Закатилось солнце" (The Sun Has Set). It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is E major (three sharps). The first system contains the lyrics: "И в ду-ше тре-вож-ной у-мол-ка-ют му-ки и ды-шать всей гру-дью". The second system contains the lyrics: "в э-ту ночь лег-ко... Но-чи див-ной те-ни, но-чи див-ной зву-ки". The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, dim.), articulation (accents), and phrasing slurs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with sustained chords.

Для раскрытия художественного образа необходимо отметить и роль фактуры: общее восходящее движение мелодии, параллель с которой в достижении очередной вершины создают верхние тоны сопровождающих аккордов (5-8 тт.); также синкопированный ритм органного пункта, что придаёт музыкальной ткани эффект движения.

Романс «Средь мрачных дней» является кульминацией всего цикла и представляет сильный контраст с последующим трагическим финалом. Стоит отметить образное

наполнение миниатюры. Это апофеоз романтического смятения души. На фоне бушующих гармонических фигураций вновь наблюдаются мелодические восхождения и спады по принципу волны. Секвентное движение приводит к пику – гармоническому субдоминантовому секстаккорду, который вносит сверкающий колорит параллельного минора.

Романс написан в строфической форме. В первой и второй строфе выделяется использование гармонического мажора. Наиболее драматической предстает последняя строфа. Эффект драматического накала достигается здесь и сменой фактурного рисунка (теперь он являет собой восходящее уплотнённое арпеджио), усилением динамики, тональным развитием (встречаются отклонения в си-бемоль минор, ре-бемоль мажор). Огромную роль играет проявление мажоро-минора в момент кульминации. Сначала в ней достигается высотный уровень местных кульминаций, а затем мелодия поднимается ещё выше и кульминационный звук *bes* выдерживается почти целый такт, в гармонии эта кульминация выделена появлением неаполитанского секстаккорда – второй низкой степени.

Будучи величайшим симфонистом своего времени, и совершив немало открытий в сфере музыкального театра, Чайковский обогащает жанр романса приёмами развития, свойственными оперной и симфонической музыке, что проявляется во внедрении симфонизма в малую форму, в переосмыслении романсовых форм. Используя в романсах преимущественно простые формы, композитор, тем не менее, порой превращает их в вокальные поэмы. В мелодическом стиле романсов взаимодействует песенность, ариозность и декламационный речитатив. Этот синтез рождает особую выразительность музыкального языка. В романсах кристаллизуются характерные для стиля Чайковского в целом мелодические и ритмические интонации, гармонические обороты и фактура.

Одним из важных принципов в цикле на стихи Ратгауза и в целом для стиля композитора стал принцип волновой драматургии. На примере романсов ор. 73 видно, что этому принципу подчинены и движение мелодии, и логика музыкальной организации, и построение кульминаций, и гармоническая структура, и даже форма.

Важным моментом, характеризующим музыкальное мышление композитора, является усиление мелодического начала, что проявилось в большом внимании, собственно, к мелодии в контексте её соотношения с другими средствами выразительности, а также в использовании принципа волны и органных пунктов. В гармонии поздних сочинений Чайковского наиболее сильно проявились закономерности позднеромантического гармонического стиля. Это средства мажоро-минора (тональные планы, аккорды), усиление линейного, мелодического начала в фактуре (графические приёмы расходящихся и сходящихся линий), многопластовость фактуры, приём моногармонии (особая роль аккордов альтерированной двойной доминанты). Гармония вместе с мелодией, фактурой и ритмом выступает в произведении как важное средство создания образной драматургии цикла.

Литература

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: Избранное. – Л.: Музыка, 1972. 376 с.
1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. – СПб.: Композитор, 2003. С. 80-84.
2. Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1989. 271 с.
3. Ратгауз Д. Собрание стихотворений – СПб.–М., 1900. [Электронный ресурс] URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003693993?page=7&rotate=0&theme=white (дата обращения: 12.05.2021).
4. Синьковская Н. Н. О гармонии П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1983. 79 с.
5. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. – М.: Музыка, 1973. 276 с.
6. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. – М.: Музыка, 1971. 248 с.
7. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Том XVII: Письма. – М.: Музыка, 1981. 358 с.

**Воплощение идеи движения средствами гармонии и ритма
в Концертино для фортепиано с оркестром А. Онеггера**

Концертино для фортепиано с оркестром А. Онеггер (1892–1955) написал в 1924 году¹. 20-е годы – это время возрастания творческой активности композитора, что во многом связано с его вступлением во «Французскую шестерку». Всё чаще он выступает как дирижер, а также как исполнитель своих и чужих произведений, его имя становится известным не только во Франции, но и в других странах².

К этому времени композитором уже было создано такое крупное произведение, как оратория «Царь Давид» (1921), которое принесло первый успех и вдохновило на новые свершения. Но настоящий фурор произвёл знаменитый «Пасифик 231» (1923), иное его название «Симфоническое движение №1». Достаточно быстро он стал одним из самых популярных в творчестве молодого композитора, и именно он помог завоевать международную славу. Многие критики того времени в подробностях описывали восприятие движения поезда по просторам прерий, в то время как сам композитор утверждал, что перед ним не стояла цель изобразить поезд. Главным замыслом «Пасифика 231», как писал А. Онеггер, было «создать впечатление математического ускорения ритма, в то время как темп, по сути, замедляется...» [3, 131]. После блистательного успеха «Пасифика 231», написанного в урбанистическом стиле, А. Онеггер решает создать ещё одно программное симфоническое произведение, которое также тематически связано с современностью. На этот раз им была создана симфоническая пьеса «Рэгби» (1928), имеющая дополнительное название – «Симфоническое движение № 2», которая своим музыкальным языком передавала все перипетии игры, ритм матча, проходящего на Колумбийском стадионе. Пьеса не имеет чётко декларированной программы, но, благодаря названию, мы можем судить о первоначальном замысле отображения хода спортивной игры. Как позже утверждал сам композитор, критика восприняла программность этого сочинения слишком буквально и превратно: «Даже некоторые весьма талантливые люди наполняли свои высокопрофессиональные статьи описаниями шума шатунов и лязга тормозов либо – овалного мяча и возникающих вокруг него схваток центров нападения и т. д., и т. п.» [3, 132].

В 1933 году было написано «Симфоническое движение № 3», которое из-за неимения программной расшифровки замысла не обрело того успеха, что «Рэгби» и «Пасифик 231»³. Названные симфонические произведения составляют своеобразный трёхчастный цикл, который органично дополняется Концертино для фортепиано с оркестром. Все эти сочинения объединяет идея движения, связанная с развёртыванием музыкального целого во времени, подтверждая и усиливая, тем самым, известное положение о том, что музыка – искусство временное. Главной концепцией в распределении «ролей» между мелодией, гармонией и ритмом становится выдвигание на первый план ритма, высвобождение его из подчинённой зависимости от доминирующего в XIX веке союза мелодии и гармонии.

Усиление ритмической стороны означало «ритмическую революцию» в музыке

¹ Концертино было посвящено возлюбленной Онеггера – Андре Ворабур, пианистке и композитору, которая впоследствии стала его женой. Впервые произведение прозвучало 25 мая 1925 года, под управлением С. Кусевичского.

² В 1928 году композитор посетил Ленинград, где смог установить дружеские отношения с советскими композиторами, в том числе и с Д. Д. Шостаковичем.

³ Отсутствие программного названия А. Онеггер объяснил тем, что ему просто не хватило фантазии. Позже композитор в одном из интервью говорил, что его печалит незаинтересованность публики в данном произведении, хотя оно не уступает в своей значимости двум предыдущим симфоническим движениям, и его неуспех обусловлен только отсутствием названия [3, 132].

XX столетия, и произведения таких композиторов, как И. Стравинский, О. Мессиа́н, Б. Барток, С. Прокофьев, А. Онеггер, находились в русле этой тенденции. Их музыка получала новое художественное наполнение¹, вступая в конфликт с романтизмом на уровне образности и музыкального языка, а в трактовке ритма она приобретала особые конструктивные решения².

В понимании процессов ритмической организации музыки XX века особенно ценным является суждение И. Стравинского, который, рассматривал проблему музыкального времени в двух аспектах – онтологическом и психологическом. «Музыка, основанная на онтологическом времени, подчиняется принципу подобия. Та, что сопряжена с психологическим временем, предпочитает развиваться на контрастах» – пишет он [4, 132]. Для композитора, по его мнению, важна категория «порядка», в противовес интеллектуальной анархии и связанному с ней отражению конфликтности жизненных явлений, «воле к экспрессии» и «эмоциональным побуждениям автора»³. Первый, онтологический принцип, по мнению Стравинского, является для композитора приоритетным: он основывается на вариантно-остинатных построениях. Второй, психологический, направлен на выявление открытой конфликтности.

Можно предположить, что в своём «Концертино для фортепиано» А. Онеггер также ориентируется на выражение «онтологического времени». Это проявляется в преобладании остинатности и преобразующихся повторов над конфликтностью. Идея ритмической организации музыки во времени получает выражение в двух аспектах: на уровне ритмических длительностей и на уровне масштабнo-тематических структур. Во временном аспекте важным оказывается и темп, и распределение темповых контрастов, и субъективное ощущение ускорения. При этом ритмическое развитие вступает во взаимосвязь с развитием тематическим и с гармонией. Важным в «Концертино...» становится и тембр: во-первых, благодаря «молоточковому», ударному звучанию фортепиано, позволяющему добиться чёткой артикуляции и максимальной расчленённости длительностей, соответственно, их ясной ритмической организации, а также эффектов «кованных ритмов». Во-вторых, в приёме сопоставлений, состязательности партии фортепиано и оркестра, что является основой тембровой драматургии жанра концерта.

Исходя из мыслей самого Онеггера, становится понятно, что идея движения – это непрерывное развитие, а не изображение овального мяча или схваток вокруг него, если мы говорим о «Рэгби», и не точное изображение огромного поезда «Пасифик 231». Идея движения и цикл «Симфонических движений» это новый тип музыкального развития, основанный на ярком ощущении какого-то определённого момента.

Произведение, которое анализируется в данной статье, написано за восемь лет до создания «Симфонического движения №3», и можно предположить, что «Концертино для фортепиано с оркестром» было одним из подходов к написанию этого более масштабного циклического произведения. Вместе с тем, возможно, именно в «Концертино...», при его сравнительно небольших масштабах, идея движения в некоторых отношениях выражена более ярко и наглядно – в силу его концертного жанра, предполагающего идею состязательности, а также благодаря его тембровому решению.

Структура концертино трёхчастна, и из-за миниатюрности формы это небольшое по своим масштабам произведение, состоящее из контрастных частей, напоминает дивертисмент.

¹ Появляется, например, образная сфера варварства – в «Скифской сюите» С. Прокофьева, в *Allegro Barbaro* Б. Бартока, индустриально-урбанистические мотивы – «Завод» А. Мосолова и «Пасифик-231» А. Онеггера.

² Например, её влияние отражается в неизменном ритме аккордов, не имеющих гармонической функции, в «Hungarian Rok» Д. Лигети, или в остинатных ритмических микрофрагментах «Музыки хлопков» С. Райха.

³ Там же.

I часть. *Allegro molto moderato*.

I часть Концертино написана в трёхчастной репризной форме. С самого начала в ней проявляется принцип диалога, где сначала вступает оркестр, а ему отвечает мелодия фортепиано. Здесь ясно ощущается элемент состязания. Поначалу партия оркестра состоит исключительно из диссонирующих аккордов, а партия фортепиано строится на основе диатоники. На этом принципе состязания и построена вся первая часть. У фортепиано звучит главная тема, состоящая из двух элементов, которые по очереди проходят друг за другом. После того как прозвучали оба элемента главной темы, она переходит в оркестр, где её исполняют скрипки, однако здесь звучит только её первый элемент (элемент **а**).

Синкопированный ритм и необычное звучание диссонирующих аккордов открывают концертино. Из-за постоянного использования хроматики гармоническая функциональность здесь существенно размыта, и ощущение функций аккорда отходит на второй план по сравнению с колоритом его звучания, с его острой диссонантностью, которая достигается особой структурой, где большую роль играют секундовые интонации (к аккордовым тонам присоединяются неаккордовые тоны в секундовом сопряжении, «внедряющиеся тоны»). После этого вновь возвращается первый элемент главной темы – легкая, парящая, мелодия в верхнем пласте фактуры, основанная на звуках тонического трезвучия E-dur, в нижнем же пласте мелодия проходит по звукам мажорной пентатоники. Второй элемент темы такой же светлый и парящий, как и первый.

Структура первого раздела характеризуется тем, что она строится по принципу периодичности, где единицей периодичности (повтора) становится сначала четырёхтакт, а потом двутакт, т.е. обнаруживается тенденция к усечению масштаба повторяющейся структурной единицы.

Начинается основная тема четырёхтактом **а**, в котором содержится первый элемент главной темы.

Пример 1. Первый элемент главной темы:

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano part starting with a melody in the right hand (treble clef) and a bass line in the left hand (bass clef). The melody is marked 'p' (piano). The second system shows the piano part continuing with a melody in the right hand (treble clef) and a bass line in the left hand (bass clef). The melody is marked 'f' (forte).

Здесь объединяются две попевки трихордно-пентатонического состава. Затем возникает четырехтакт **b**.

Пример 2. Второй элемент темы:

После проведения этих двух элементов главной темы, как сказано ранее, первый элемент повторяется в оркестре.

Пример 3. Проведение первого элемента в оркестре:



The musical score for Example 3 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Фортепианная партия отвечает оркестру новым мотивом, который начинает небольшой развивающий эпизод, соединяющий проведения тем. Здесь Онеггер впервые использует приём, который по ходу произведения встретится ещё не раз. В партии фортепиано, противопоставляются два пласта. В верхнем пласте композитор вводит «черноклавишную» попевку, а в нижнем звучит в основном «белоклавишная».

Пример 4. Связка между проведениями темы:



The musical score for Example 4 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Далее второй элемент темы вновь передаётся партии фортепиано, но уже в другой тональности – А-dur. После ещё одного четырехтактового построения, проводящего второй элемент главной темы, звучит небольшая реприза.

Развивающий раздел первой части открывается мелодической модуляцией, которой отведено всего три такта. У пианиста звучит восходящий пассаж, где при помощи альтерации композитор повышает на полтона каждый звук, но сразу после этого появляется пассаж нисходящий, и в этот раз он записан с бемолями, которые резко нарушают зону диезного E-dur.

Пример 5. Концертино, начало развивающего раздела:



The musical score for Example 5 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes a fermata over the first two measures of the right hand.

После такой яркой модуляции начинается средний раздел первой части концертино и устанавливается новая тональность – С-dur. Первый четырёхтакт фактурно выделяется

Такой обмен происходит четыре раза. После этого эксперимента звучит небольшая связка. В партии оркестра композитор использует аккордовое изложение, возвращение диссонирующих аккордов интонационно напоминает мотив, открывавший концертно, в то время как в партии фортепиано продолжается борьба белых и черных клавиш.

Пример 9. Связка:

После неё Онеггер возвращается к прошлой идее: пласты фактуры фортепианной партии всё так же противопоставляются друг другу, играя то только по белым, то по черным клавишам.

Приближаясь к репризе, Онеггер вновь реализует идею движения средством усечения структур, используя теперь двухтактовый мотив, который повторяется дважды, после чего вступает реприза. Здесь композитор не только уменьшает количество тактов и проведений, но также и постепенно уменьшает длительности, которыми изложены эти мотивы. Теперь мелодии верхнего и нижнего пласта фактуры направлены в своём движении друг к другу, но система игры белых и черных клавиш сохраняется и здесь.

Пример 10. Подготовка репризы:

В целом средний до-мажорный раздел носит развивающий характер и включает в себя несколько этапов развития при постоянной опоре на оstinatность и вариантность масштабов повторяющихся структур. Первая волна – это четырёхкратное повторение трёхтактов, она заканчивается однотоковым «сбоем», сопровождающимся переменной фактуры. На втором этапе трёхтакты вариантно повторяются трижды. Третья волна, как и первая, состоит из четырёхкратного проведения трёхтактов, но в четвёртом проведении к трёхтакту добавляется

ещё один такт, в котором выравнивается метрическое соотношение верхнего и нижнего голосов фортепианной партии (такт становится переходным к следующему этапу). Наконец, последние четыре такта словно закрепляют идею сбоя, который уже случался в конце первой волны. Контрасты теперь осуществляются не в одновременности, а в последовательности – за счёт изменения фактур в каждом такте. При этом структурное деление, как отмечалось, происходит по два такта, создавая эффект ускорения.

В репризе I части фортепианная партия практически до самого конца повторяет материал первого раздела, и только в заключительных тактах Онеггер укорачивает мотив темы и оставляет только её ядро, что придаёт звучанию фортепиано некоторую незаконченность: мотив словно повисает в звуковом пространстве, а заключительные аккорды оркестра выполняют функцию небольшой связки при переходе от первой ко второй части цикла.

Партия оркестра выполнена здесь следующим образом. Если в первом разделе наблюдалось явное состязание оркестра и фортепиано, то теперь именно оркестру Онеггер поручает задачу воплотить идею непрерывного движения. Это можно заметить, сравнивая репризу с первой частью: если раньше партии поочередно вступали друг за другом, давая каждому провести тему, то теперь, после проведения главной темы у фортепиано его непрерывно сопровождает оркестр. Композитор добавляет оркестровому звучанию новые краски, использует хроматическое гаммообразное движение в разных голосах. Мотивы, которыми он заполняет фактуру оркестра, в то время как пианист играет главную тему, тоже связаны с ней. Композитор широко использует октавные ходы, что придаёт звучанию эффект торжественности.

Большую роль в объединении всей первой части играет также постоянно повторяющийся (в основном, в партии оркестра) ритм синкопы, связанной в гармоническом отношении с остродиссонантными звучностями.

II часть. *Larghetto sostenuto.*

Вторая часть резко контрастирует первой. По своим масштабам она значительно меньше первой, её строение также основывается на принципе трёхчастности, особенностью которой является монообразность. Здесь тоже присутствует концертное сопоставление партий фортепиано и оркестра, но уже в другом виде. Мягкая, распевная мелодия фортепиано сопровождается гармоническими фигурациями, фактура прозрачна. В отличие от первой части, поначалу здесь чётко ощущается тональность *g-moll*, музыкальная мысль постепенно развёртывается и обретает задумчивый характер, воспринимаясь как неторопливое размышление. На протяжении почти всей части непрерывно звучит органнй пункт на звуке *b* (терцовом тоне тонического трезвучия) в басу у оркестра и в нижнем тоне гармонической фигурации фортепиано. Благодаря органному пункту ощущается явная опора на основную тональность – *g-moll*, в то же время этот звук является основным и для параллельной тональности *B-dur* (мелодический мажор). В метрическом отношении именно он становится опорным. Так возникает эффект полиопорности.

Два пласта фактуры – оркестровый и фортепианный, вновь противоречат друг другу. У фортепиано звучит спокойная, певучая мелодия в сопровождении гармонической фигурации, опирающейся на звук *b*. Примечательно, что принцип остинато во II части реализуется не только через применение органного пункта, но также через единообразие ритма (шестнадцатые) и повторяющиеся мотивы гармонической фигурации, метрически равной одной доле такта. Эти приёмы здесь создают ощущение статики, покоя.

Пример 11. Концертино. 2 часть:

The musical score for Example 11 is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking, followed by a *p* marking. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system features a triplet of eighth notes in the third staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8.

В это время в оркестре наблюдаются определённые приёмы, придающие звучанию напряжённость. На протяжении всей второй части у струнных инструментов выдерживается тремоло в звучании интервалов. В трёхслойной оркестровой фактуре к басу *b* и тремоло добавляются короткие мотивы, выстраивающиеся волнообразно, что ясно показывает графический рисунок в партитуре. Мотивы направляются сначала вверх, затем вниз, и в этом тоже можно увидеть своего рода остинатность – в чередовании направлений движения мотивов. Они разновелики, к тому же имеют свободную ритмическую организацию, большую роль в них играют синкопы. Так в идее движения возникает полиритмия.

Пример 12. Концертино. 2 часть:

The musical score for Example 12 is presented in two systems, each with four staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8.

У фортепиано это медленное постепенное развёртывание без каких-либо неожиданных поворотов, в оркестре же напротив, движение всё время видоизменяется: в каждом разделе, композитору удаётся использовать не применявшиеся до этого ритмические рисунки, возникающие будто спонтанно, что придаёт звучанию оркестра характер сводной импровизации. Если рассматривать лишь оркестровую партию, можно заметить, что начинается и заканчивается часть звучанием половинных, а средний раздел наиболее насыщен разнообразием ритмов. Синкопированный ритм оркестра противопоставляется размеренному движению фортепианной партии. В параллельном соотношении оказываются различные формы движения, в одновременности сопоставляются статика и динамика с явным преобладанием статики.

Кульминация здесь тихая, она происходит в самом конце. Звучит протяжное тремоло фортепиано, после чего сразу же наступает реприза. Онеггер применяет здесь октавное удвоение, что придаёт теме ещё большую распеваемость и мягкость, даже оркестр немного затихает, позволяя прислушаться к теме.

Пример 13. Окончание 2 части:

Далее следует небольшой пассаж в оркестре и возвращение одного из мотивов темы, который повторяется несколько раз, при этом при переходе к III части используется приём *attacca*.

III часть. *Allegro*.

Характер третьей части резко отличается от первых двух: это дерзкое, озорное скерцо. Благодаря использованию композитором приёма *attacca* музыка первой части сразу же переходит во вторую, тот же приём он применяет и в переходе от второй части к третьей. Характер музыки меняется резко. Если переход от первой ко второй воспринимался как скачок от игры к лирике, то здесь на смену лирике, задумчивым размышлениям второй части приходит звучание острого, гротескового скерцо.

Пример 14. Концертино. 3 часть:

После небольшого десятитактового вступления оркестра присоединяется фортепиано, его мелодия звучит более мягко, синкопированный ритм верхнего пласта фортепиано противопоставляется размеренному движению четвертями в партии оркестра. В то время, когда вступает фортепиано, характер звучания резко меняется, если во вступлении звучали жёсткие гротесковые интонации, то теперь их сменяет лирика: вновь возникает единовременный контраст.

Пример 15. Финал концертино. Вступление фортепиано:

В партии оркестра широко используется хроматическое движение. Оно появляется сразу же, в самом первом мотиве его проводят трубы, затем нисходящее поступенное хроматическое движение также проходит у медных инструментов, переходя далее к скрипкам. Кроме того, мы видим, как поступенно поднимается басовый голос, от ноты ре большой октавы он приходит к соль (ц. 14-15), останавливая движение на достигнутой вершине, откуда начинается новое хроматическое восхождение – от звука ре-диез малой октавы до соль (ц. 16-17). Эта вершина становится неким итогом двух подъёмов, подобно разрешению неустойчивой функции в тонику. Здесь можно увидеть предвосхищение тоники «соль», которая станет второй опорой до-мажора в конце всего финала, завершающегося утверждением Соль-мажора и заключительным кластером на тонике «соль». С четвёртого такта от ц. 18 как будто начинается ещё один новый подъём, но он не получает мелодического разгона, а постепенно, двигаясь по хроматизму, приводит в тональность еs-moll. Это средний раздел финала, в котором наблюдается ещё большая насыщенность музыкальной ткани диссонирующими аккордами, а также усложнение ритмики, обновление ритмических рисунков: здесь появляются триоли, в разных длительностях они звучат то в фортепианной партии, то в партии солиста. В фактуре этого раздела наиболее ярко и эффектно проявляется игровое, скерцозное начало: регистровые переключки, резкие скачки, соединяясь с синкопированными и триольными ритмами, придают музыке характер неожиданных поворотов в «музыкальном действе», внезапно обрушивающихся и нарушающих его ход. Сдерживающим и упорядочивающим средством вновь становится ритмическое остинато: на протяжении всей части выдерживается мерная пульсация метрических долей (четвертных) в ритме восьмой с паузой.

После нового проведения главной темы происходит мелодическая модуляция, приводящая к тональности еs-moll. Весь второй раздел выдержан в остро гротесковом характере. Здесь композитор практически целиком погружается в полиритмию и хроматику.

Звучанию фортепианной партии, как и в первом разделе, предшествует оркестровое вступление. Здесь перестает ощущаться опора на какую-либо тональность, так как оба пласта фортепианной партии хроматизируются. В среднем голосе партии оркестра несколько раз возникает органнй пункт.

Диатоника наступает лишь на короткий миг (ц. 23), тональность Ges-dur появляется после долго звучащей хроматики во всех голосах, и вновь вступает главная тема первого

раздела, которая проходит уже в оркестре в неизменном виде, поменяв лишь свою высоту с G-dur на Ges-dur.

Пример 16. Второй раздел финала:



В этот момент оба пласта фактуры фортепианной партии сопровождают оркестр триольным мотивом, повторяющимся четыре раза подряд, а потом превращающимся в небольшую мелодическую фигурацию.

Пример 17:



Реприза финала синтезирует материал первой части и среднего раздела. На фоне уже описанных восхождений звучат острые регистровые скачки, триольные ритмы. Музыка замедляет своё движение, в оркестре вновь проходит главная тема, но уже видоизменённая как некий отголосок первого раздела. Письмо становится более лёгким, фактура прозрачной, однако само звучание вплоть до заключительного такта остаётся гротескным и скерцозным, в нём уже нет того прошлого напряжения и колкости второго раздела, однако оно всё ещё присутствует и напоминает о себе. И лишь заключительный такт будто бы разрешает предыдущий конфликт звучанием светлого G-dur, однако и трезвучие звучит с дополнительными тонами.

Концертино для фортепиано с оркестром – это произведение, в котором Онеггеру удалось воплотить идею движения не менее ярко, чем в пьесах «Пасифик», «Рэгби» и в последующем «Симфоническом движении №3». На протяжении трёхчастного цикла композитор разными способами реализует эту идею, применяя такие приёмы, как: оstinatность, полиритмия и политональность.

В I части ритмическое развитие основывается на дроблении и усечении мотивов, здесь наблюдаются их варианты преобразования, связанные с изменением (усечением) масштаба структур периодичностей. В условиях полиметрии (ц. 3) в верхнем пласте фактуры периодичность равна двум долям такта, в нижнем – трём. Подобное усечение масштабов структур появляется ещё и в III части концертино. Кроме того, в I части, особенно ярко и

показательно в самом её начале, представлен приём концертного состязания между фортепиано и оркестром

Идея движения воплощается композитором и посредством постепенного дробления ритмического рисунка: ещё в I части видно, как от более крупных длительностей композитор постепенно приходит к тридцать вторым. Этот приём прослеживается не только в I части концертино, но также и в последующих, особенно же это заметно в финале, где триоли и шестнадцатые становятся основой ритмического движения.

Постоянное сталкивание хроматики и диатоники тоже способствует воплощению идеи движения. В первой части они представлялись как два разных мира, фортепиано – сфера диатоники, а оркестр – резко диссонансирующее звучание хроматики. В третьей части мы видим, как две эти сферы сливаются воедино и находятся в постоянном взаимодействии. Композиция выстраивается таким образом, что от разделённого проведения каждой сферы мы приходим к их соединению.

Концертино для фортепиано с оркестром это очень яркое произведение, написанное композитором в 1924 году. Поскольку идея движения к тому времени, когда оно было создано, уже воплощалась в музыке Онеггера, а после создания Концертино было написано ещё и «Симфоническое движение №3», то Концертино для фортепиано встаёт в один ряд с известными крупными урбанистическими сочинениями композитора. Очевидно, что оно в полной мере обнаруживает разнообразные приёмы воплощения идеи движения.

Литература.

1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии: Вып. 2. – Л.: Музыка, 1985. 238 с.
2. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. – М.: Музыка, 1984. 256 с.
3. Онеггер А. О музыкальном искусстве: пер. с фр. / Вступ. статья и коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1985. 216 с.
4. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 365 с.
5. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. 231 с.
6. Раппопорт Л. Некоторые особенности гармонии Онеггера // Проблемы лада: сб. статей / Сост. К. И. Южак. – М.: Музыка, 1972. С. 288-313.

Кузьминова Е. Ю.

Опера В.А. Моцарта «Дон Жуан» в постановке Т. Курентзиса и Р. Кастеллуччи

Дон Жуан – имя, известное, наверное, каждому, кто хоть когда-то соприкасался с творчеством великого австрийского композитора и попадал под очарование его опер. История, прочитанная множество раз, поставленная не одним режиссером и увиденная тысячами людей. Неужели её можно рассказать как-то иначе? Можно ли добавить в это произведение какое-то новшество? Или увидеть в давно понятой всеми истории что-то новое, что всегда в ней и было, но оставалось в тени?

Ответы на все эти вопросы каждый из интересующихся получил в 2021 году. Зальцбургский фестиваль открыл перед жаждущей зрелищ публикой свои двери и триумфальным шагом на сцену взошла опера В. А. Моцарта «Дон Жуан».

Ежегодный Зальцбургский фестиваль – это событие, ожидаемое всеми ценителями искусства. В 2020 году фестиваль должен был вновь объединить людей, которые желают окунуться в звучание разных эпох и отметить 100-летие ставшего родным фестиваля. Однако этого не произошло, и сцена застыла в немом ожидании на целый год.

Говорят, что человек, который умеет ждать, получает самое лучшее и, быть может, мы должны были выдержать этот год, чтобы ещё ярче прочувствовать совместное творение двух «К» – Теодора Курентзиса и Ромео Кастеллуччи. Работая над постановкой, рука об руку, эти двое людей смогли основательно взбудоражить зрителя.

Опера Моцарта «Дон Жуан» написана в 1787 году, но не дает покоя дирижёрам и по сей день. И обращаясь к партитуре в разные периоды времени, дирижёры каждый раз находят что-то новое для себя и для зрителя. Интересен и забавен тот факт, что Курентзис, как и Моцарт, сталкивается с Дон Жуаном в тридцатилетнем возрасте.

Целью данной статьи является рассмотрение характерных особенностей постановки Курентзиса – Кастеллуччи 2021 года. На сегодняшний день нам неизвестно ни одного исследования, посвящённого данной теме, в этом видится актуальность затронутой проблематики.

Т. Курентзис и «Дон Жуан» – история постановок

Опера «Дон Жуан» проходит красной нитью через всю творческую деятельность Теодора Курентзиса. Можно смело сказать, что Дон Жуан по праву считается его любимой оперой, и именно её он готов каждый раз рассматривать под разным углом зрения. Всего на данный момент Курентзисом осуществлено пять постановок, и каждая отличается от других. Все они настолько необычны и уникальны, что, рассматривая их одну за другой, невольно может показаться, что это разные оперы, и не потеряться во всем этом многообразии нам помогает лишь музыкальный текст Моцарта, который остается неизменным. Интересно отметить, что первые три постановки были осуществлены с разрывом в четыре года.

Впервые их встреча произошла в 2006 году в зале им. Чайковского. Как выразились критики той постановки «Проект оказался на порядок более впечатляющим, нежели другие недавние работы дирижера – “Свадьба Фигаро” и “Так поступают все”» [15]. На тот момент не стояла цель удивить публику, скорее, было желание исполнить оперу так, как она звучала при жизни композитора, «аутентично». Но и здесь дирижёр не удержался и нарочно «сломал четвертую стену». Актеры не только взаимодействовали друг с другом, но и заходили в пространство зрителя, свободно перемещались от сцены до боковых лож. Действительно, постановка 2006 года оказалась успешной и была тепло принята зрителями. Более смелые критики посчитали, что её успех можно объяснить тем, что в этот раз дирижёру не пришлось ставить «моноспектакль», и в его руках были не только его подопечные из Новосибирска, но и оркестр *Musica Viva*, который обеспечил прекрасное звучание произведения. Было отмечено также, что исполнители главных ролей уже выступали ранее в этих ампулах. Успех постановки безусловно стал отправной точкой в последующей многолетней работе над оперой. Конечно же, теперь Курентзис, почувствовал в себе силы, чтобы выступить не просто как дирижёр, но и как режиссёр-постановщик, чтобы показать публике истинно «своего» Дон Жуана.

Однако, вернувшись за дирижерский пульт спустя четыре года (2010) с тем же томиком клавира, Курентзис поверг всех в шок. Даже самые смелые зрители не ожидали переноса действия оперы в реалии XXI века и не были готовы к полному переосмыслению персонажей. Объединившись в дуэт с режиссёром Дмитрием Черняковым, Курентзису удалось «впечатлить» публику. В руках дирижёра опера вновь обрела новый смысл и обросла новой историей, но, несмотря на довольно рискованные ходы и интересный замысел, постановка всё же не увенчалась успехом. Спектакль был раскритикован в жесткой манере.

В чём же заключался провал? Банально, в отделении музыки от драмы, а также в противоречии слов и действий. Мало того, что все действия происходили в одной комнате, так теперь и все персонажи являлись родственниками друг другу. Естественно, что из-за большого количества несостыковок опера была буквально освистана.

«С какими людьми породнился Дон Жуан? Похотливая Донна Анна, сама соблазнившая родственника, безликая ноющая Эльвира, глупая Церлина, дальновидный Оттавио, наоборот, недалекий Мазетто и лицемерный Лепорелло – да вызывают ли они хоть каплю жалости? Кажется, единственный, кто по-настоящему нравился Дон Жуану, – случайно погибший Командор – с раскаянием и сожалением смотрит он на портрет в траурной рамке» [7].



*Постановка «Дон Жуан» 2010 г. (Фото Дмитрия Юсупова).
Лепорелло – Гвидо Локонсоло, Дон Жуан – Димитриос Тилякос,
Донна Анна – Сьюзан Гриттон.*

Интересно и то, каким образом показана сама фигура Дон Жуана. В отличие от оригинала, в нём нет той хитрости и смекалки, которые присущи моцартовскому персонажу, в постановке 2010 года он оказывается в незавидном положении. Здесь Дон Жуан не соблазнитель, а «жертва», которую все стремятся соблазнить, но в силу своей «безотказности» главный герой не может сопротивляться женским чарам. Только во втором действии он проходит через некую трансформацию и, можно сказать, становится «дирижёром» этого «сюрра», трансформируясь из состояния жертвы в «героя». Такие нововведения не могли оставить публику равнодушной, однако, не многие были готовы к настолько резкому переосмыслению известных образов.

Несмотря на большое количество критики в сторону постановки, хорошие рецензии на неё всё же присутствовали, и все они были направлены в основном в сторону Курентзиса. Критики одобрили его стремление к аутентичности звучания оперы, хотя это смещало вектор внимания и создавало разрыв между музыкой и драмой.

Большое количество нелестных отзывов получили и сами актёры. Исполнение вокалистов вызывало немало вопросов, однако, качество исполнения объяснялось тем, что положения, в которых приходилось им исполнять свои вокальные номера, были крайне неудобными для пения.

Впрочем, обилие отрицательных комментариев и рецензий не разуверило дирижёра в правильности его взглядов. В одном из своих интервью Курентзис сказал, что именно постановка Чернякова – это то, что хотел донести до нас Моцарт.

А что же дальше? Затишье. И следующая постановка оперы осуществилась спустя четыре года в 2014 году. И вот, на сцену выходит ещё раз, переосмысленный Курентзисом Дон Жуан, который в новой постановке не отходит от своего предыдущего амплуа, он вновь показан как жертва. Только здесь он остаётся в этом состоянии от начала до конца. Что изменилось? Валентина Карраско – режиссёр-постановщик оперного театра, преобразовала фигуру Дон Жуана таким образом, что теперь не он является зачинщиком конфликта, а его втягивают в него.

Вся сцена в этой постановке заставлена манекенами, некоторые из которых обнажены, а некоторые лишь едва прикрыты, что также вызвало неоднозначную реакцию у публики и критиков: *«Центральный образ спектакля, придуманного аргентинкой Валентиной Карраско, – это Страшный суд: гигантский стеллаж размером во весь задник сцены забит манекенами. Метафора работает и на поглотившую Моцарта «могилу для бедняков», и на чеховские “скелеты в шкафу”»* [17].



*Пермский театр оперы и балета (Фото Антона Завьялова).
Моцарт «Дон Жуан», Дон Жуан – Симоне Альбергини.*

После постановки посыпались нелестные рецензии и комментарии. На этот раз критики буквально обрушились на молодого дирижёра. Костюмы, звучание, действие – буквально всё было «не так». Для чего манекены на сцене? Для чего устраивать беготню? Для чего переступать грань пошлости? К чему все эти «новые концепции»?

Спектакль оказался крайне скандальным, и вряд ли кому-либо из присутствующих удалось понять всю глубину замысла дирижёра и постановщика. Но, забегая вперед, можно заранее отметить, что именно эта постановка соединяется красной нитью с постановкой 2021 года.

Итак, прошли три постановки, три абсолютно разных проекта разрывом в восемь лет. Первый – кропотливая дирижёрская работа без возможности перенести на сцену свой взгляд, второй – перенос действия в XXI век, авторское видение, проникновение в образ героя и показ других граней известных персонажей. Третий – опять-таки новый взгляд и попытка представить главного героя как-то иначе. Что должно быть в четвёртый раз? И почему дирижёру до сих пор так интересен этот сюжет, и эта опера?

«Дон Жуан» в Зальцбурге-2021: образы, цвета, метафоры, символы

В 2021 году искушённая публика зальцбургского фестиваля¹ вновь в ожидании постановки «Дон Жуана». Творческий тандем Теодора Курентзиса и Ромео Кастеллуччи представляет зрителям новую, совершенно неожиданную версию истории знаменитого героя-любовника.

По плану опера должна была прозвучать ещё в 2019 году, однако из-за ковидных ограничений было принято решение перенести постановку на тот момент, когда карантин будет позади. В 2021 году она всё же состоялась. Буйство красок, огромное количество метафор и аллегорий, совмещение прекрасного визуала и голосов – вот из чего состоит «новый» Дон Жуан.

Образы

Постановка 2021 года, как и три предыдущие, заставляет зрителя вновь пересмотреть образы и увидеть, каким Дон Жуана показывает нам дирижёр на этот раз. Герой ли он теперь, или жертва, или вообще кто-то иной, такой, какого мы ещё не видели?

Естественно, Курентзис не ограничивает себя каноническим показом героев, он всегда перекраивает их так, что от оперы к опере образ не повторяется, а обрастает всё новой характеристикой.

Но каким же Дон Жуан появился на этот раз? На этот раз перед нами безусловно – герой. Мужчина, покоряющий сердца юных девушек и женщин. Отличительная же черта этой постановки заключается в том, что образ Дон Жуана нельзя рассматривать без Лепорелло. Теперь они связаны ещё сильнее, чем обычно.

Лепорелло с самого начала показан в опере как двойник своего хозяина. В первой же картине он, сетуя на сложности службы своему господину, совершает переход: на словах «*Не хочу больше служить*» Лепорелло выворачивает наизнанку свой пиджак, а с ним и своё естество, становясь точной копией своего господина, он – его зеркало. Теперь, они оба в одинаковых фраках белого цвета и лишь одно отличие остается пока между ними – это цепь, которая продета в брюки слуги, словно ремень.

Образ двойника не раз прослеживается в опере, особенно яркий пример мы видим, когда начинается совместная сцена Церлины и Дон Жуана, где он пытается соблазнить девушку. Герои располагаются на сцене таким образом, чтобы мы видели не только их, но и то, что происходит за ними. В IX сцене, когда Церлина и Дон Жуан сидят вместе на сцене, за их спинами нам будто бы показывается реальное положение дел. За Церлиной (перед стоящей каретой) сидит точная её копия, которая льнёт к Дон Жуану. Мы можем предположить, что этот двойник, показывает настоящее отношение или потаённые желания девушки. Но стоит колесу кареты внезапно упасть, как мираж развеивается и клон (дух) испугавшись – исчезает.

¹ Зальцбургский фестиваль – ежегодный летний музыкальный фестиваль в австрийском городе Зальцбург, один из наиболее известных в мире.



ФОТО: SF / RUTH WALZ.

Церлина – Анна-Люсия Рихтер и Дон Жуан – Давиде Лучано.

Совсем иначе Курентзису удаётся показать образ Донны Анны, в отличие от того, как мы привыкли её воспринимать. Одно становится понятным – дирижёр не верит в честность этой героини и активно пытается продемонстрировать другую сторону происходящего той ночью. В момент её объяснения с Доном Оттавио, пока герои ведут диалог, на заднем плане, разыгрывается представление с масками древнегреческой драмы. По бокам от персонажей массовки установлено две урны: *Falso* и *Vera*, в которых после каждого слова Донны Анны разгорается огонь. Когда она говорит, что не узнала Дон Жуана и была жестоко обманута, ярким пламенем говорит огонь в урне *Falso*, что даёт нам понять – Донна Анна явно что-то скрывает или не честна с Доном Оттавио. И даже когда огонь в урне, обличающей её во лжи, гаснет, а с другой стороны, загорается *Vera*, однако, горит она не настоящим огнём, а лишь изображается лоскутками ткани красного цвета.

Что это может означать? Видимо, Курентзис и Каstellлуччи, дают нам понять, что Донна Анна не так проста, и её словам не стоит полностью доверять. Ведь даже правда здесь *не полная*.

Образ Донны Эльвиры также трансформируется и изменяется в данной постановке, хотя и не раскрывается так полно и развёрнуто, как образ Донны Анны. Естественно, она всё также представлена в виде всепрощающей женщины, готовой простить изменника и направить его на иной путь. Интересно обыгран момент «возможной» беременности героини. Как и в случае с Церлиной, двойник Донны Эльвиры (хотя в этом случае лучше сказать – её обнаженная душа) также предстаёт перед тем, как появляется ребенок. После отвержения Дон Жуаном, разочарованная в нём героиня меняет свой образ, обрезая свои длинные волосы, будто бы убирая навсегда ту наивность, с которой она шла за возлюбленным, уверяя себя, что он может измениться. В её образе присутствует интересный элемент – золотая цепь на шее. Почти такая же, как и у Лепорелло, символизирующая покорность перед волей Дон Жуана.

Одним из центральных образов в опере выделяется особый образ женщины, прекрасной девушки, за которой бежит Дон Жуан, и каждый раз, когда она оказывается в его руках, образ рассеивается и меняется. Курентзис сделал особый акцент на этом образе. На

сцене не единожды появляется более 50-ти женщин. Когда Донна Анна исполняет свою арию, её окружают женщины самых разных возрастов, от детей до пожилых. Но если раньше вокруг Донны Анны метались как бы её «тени», олицетворяющие её чувства, то теперь именно она становится главным образом в обществе всех девушек, оказывавшихся в поле внимания Дон Жуана. Они выстраивают вокруг неё незамкнутый круг, где она становится центральной фигурой.



Фото: SF / MonikaRittershaus. Донна Анна – Надежда Павлова.

Дон Жуан также оказывается среди всех этих женщин, причём в разные моменты он взаимодействует с ними по-разному: сначала будто бы управляет ими, заставляя наброситься на Мазетто, а после сам оказывается в их власти, когда они окружают и терзают его.

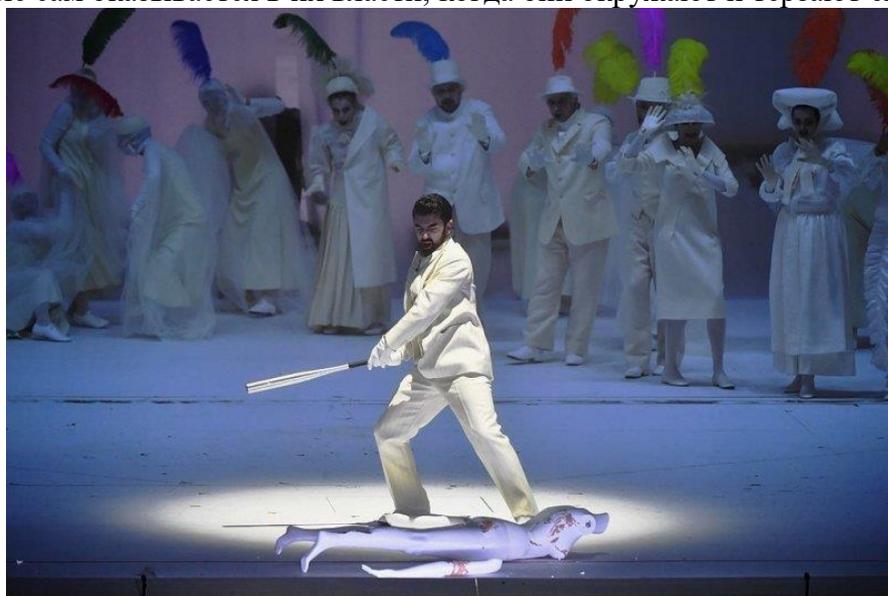


ФОТО: SF / RUTH WALZ. Дон Жуан – Давиде Лучано.

Это можно было бы посчитать просто интересным решением для постановки, но, когда на сцене появляется женский образ в виде греческой статуи, которую Дон Жуан разбивает кувалдой на мелкие кусочки, становится очевидным, что сами постановщики выделяют этот образ отдельным планом. Что же они хотели этим сказать? В нашем понимании, уничтожая образ «идеала», Дон Жуан показывает, что его и нет вовсе. Любой образ можно отнести к идеалу в нужное время, и никакого концепта истинно верного образа – нет.

Цвета

Огромное значение в постановке отведено цвету и его оттенкам. Здесь каждому персонажу отведена своя цветовая палитра. Для четырёх типов персонажей избранно четыре цвета: белый, зелёный, чёрный и розовый.

Белый цвет можно назвать главным в этой палитре. Именно в него облачены все мужские персонажа. Считается, что белый – цвет праведников и святости. Но где связь между Дон Жуаном и святостью? Ответ на этот вопрос мы получаем в самом начале. Дон Жуан уже прошёл через таинство причастия и заранее прощён за все грехи, которые он совершит.

Интересно и то, что в отличие от других персонажей, Дон Жуан и Лепорелло не меняют за всю оперу своё одеяние, они всегда в белом, тогда как другие персонажи меняют свой внешний вид в зависимости от ситуации. Мы можем предположить, что белым цветом очерчен «мир» Дон Жуана. Все мужские персонажи, девушки к которым он питает интерес – все они облачены в белый цвет, остальные же – контрастного оттенка.

Самым интересным, по нашему мнению, можно назвать чёрный цвет в этой постановке. В первой же картине сцена долго окутана во мраке. И вдруг появляются новые персонажи. Подобно фуриям, преследующим Орфея, за Дон Жуаном бегут тени Донны Анны, словно олицетворяющие её чувства: волнение, злость, смятение, отчаяние, все эти чувства нападают на нашего героя, обволакивают его, будто бы пытаясь заглянуть сквозь мрак в лицо негодяя. Все они, как и их хозяйка, в чёрном. Героиня не раз сменит своё обличье за время спектакля, но её первое появление и моменты, когда она переживает минуты ярости – это чёрный цвет.



Фото: Monika Rittershaus / SF.

*Лепорелло – Вито Прианте, Дон Жуан – Давиде Лучано,
Донна Анна – Надежда Павлова.*

Зелёный оттенок полностью отдан Донне Эльвире, именно из-за этого незримой нитью протягивается связь с предыдущей постановкой Курентзиса этой оперы (2014). В тот раз сам Дон Жуан был облачён в костюм зеленого цвета, а теперь на его месте Донна Эльвира. Здесь необходимо вспомнить об интерпретации героя в этих постановках: 2014 год – Дон Жуан жертва, 2021 год – Дон Жуан герой. Соответственно, мы можем предположить, что автор намеренно окрашивает образ Донны Эльвиры в зелёный, чтобы через связь сквозь время между постановками показать своё истинное отношение к этой героине.

Метафоры и символы

Метафоры и символы, это то, что наделяет оперу двойными и даже более смыслами. С одной из **метафор** как раз и начинается опера. После раскрытия перед нами кулис, первое, что преподносится зрителю – не увертюра, а колокольный звон, повествующий об окончании богослужения. И вот открывшийся нам белоснежный храм постепенно пустеет. В результате лишь алтарь и след от распятия даёт понять, где мы.



Foto Monika Rittershaus.

В следующее мгновение по сцене пробегает козлик, и вслед за этим сцена пронзается лучом огня. Далее появляется сам Дон Жуан: он, как и храм, облачён в белоснежные одежды, что будто бы делает его частью этого пространства. От него в страхе убегает нагая девушка, прячась за колоннами храма. А наш герой, окидывая взглядом пространство храма, обходит его по кругу, будто изучая места, где до этого на стенах висели изображения, обращённые к Богу. Герой подходит к алтарю и происходит таинство Причастия, он вкушает хлеб – тело Христово и запивает его вином – кровью его. И теперь мы понимаем, что перед нами были показаны события из Евангелия (Ин 2:13–16), когда Иисус Христос изгнал из храма торговцев и меновщиков, подгоняя бичом и животных, которых продавали там.

Пройдя таинство, Дон Жуан соединился с Богом и его грехи были прощены. Теперь всё, что он сделает во время оперы, уже получило прощение. На этом увертюра подходит к концу и храм окутывает мрак. К концу увертюры мы понимаем, что действия оперы не ограничиваются рамками канонической истории. Здесь всё имеет двойной, а иногда и не только, смысл.

Символы также играют немаловажную роль в постановке. Для примера хотелось бы выделить несколько элементов, которые на протяжении оперы дополняют картину и помогают донести до зрителя истинную мысль авторов.

Одним из главных символов, которые прослеживаются на протяжении всей оперы, являются мячи. Обычные баскетбольные мячи, которые в нужный момент показывают истинное эмоциональное состояние героев.



Фото: SF / RUTH WALZ.

Командор – Мика Карес, Лепорелло – Вито Прианте, Дон Жуан – Давиде Лучано.

Особенно часто этот приём используется в сценах с Донной Анной. Сзади неё у фигуры в руках постепенно собираются мячи, которые она удерживает, но стоит Донне Анне начать эмоционально рассказывать свою историю, как мячи тут же разлетаются в разные стороны. Когда же она узнаёт, кем на самом деле был тот коварный злодей, пробравшийся в её комнату, пазл в её голове, как и мячи в руках безмолвной фигуры, собирается, и вся сдержанность и собранность прерывается резким воплем и падающими с неба мячами. Позже Дон Жуан тоже взаимодействует с мячами, протыкая их ножом и сдувая.

Вторым немаловажным символом, по нашему мнению, можно назвать «золотое» яблоко, которое появляется в сцене Дон Жуана с Церлиной. Интересно, как герой САМ превращает обычное яблоко в нечто недостижимое и манящее. Только что мы видели десятки этих яблок на конвейере, однако, когда герой берёт его в руки и окрашивает в золотой цвет, а потом вешает на верхушку яблони, не может не возникнуть мысль о схожести ситуации с библейским сюжетом. Здесь возникает аллюзия на сцену искушения змеем Евы. Дон Жуан искушает Церлину, обещая дать ей «золотое» яблоко, которое на самом деле не отличается от сотни других.

Интересным можно считать и момент, когда на сцене прямо на лицо Дон Жуану транслируются отдельные буквы составляющие имена всех главных персонажей.

Благодаря интересной интерпретации образов героев, цветовой гамме, которая подстраивается под состояние персонажей, благодаря метафорам и аллегориям, а также различным символам, постановка 2021 года оказалась особенно интересной и яркой.

Рецензии и отзывы

Итак, под управлением Курентзиса прошло четыре постановки «Дон Жуана» 2006, 2010, 2014 и 2021 года. Все они абсолютно разные, некоторые их идеи нам понятны и близки, некоторые кажутся странными и порой даже абсурдными, но мы уверены, что дирижер был готов к непониманию и некому неприятию его взглядов, ведь когда создаётся что-то новое, непривычное, это всегда создаёт резонанс. Естественно, что каждую постановку сопровождало огромное количество рецензий, многие из которых «пестрят» колкими выражениями. Лишь некоторые критики были готовы принять новый взгляд на

давно известное произведение, но большинство с трудом воспринимало и до сих пор воспринимает «оригинальные» эксперименты дирижёра. Мы предлагаем рассмотреть несколько рецензий, посвящённых постановкам Курентзиса оперы «Дон Жуан» в разные годы.

Одной из первых вышла рецензия Марины Борисовой (2006), которая указала на достоинства и недостатки постановки. В её рецензии критика была направлена даже не на дирижёра, а на то, что Зал им. Чайковского не отвечал требованиям, при которых опера должна была прозвучать так, как задумывал Курентзис.

«Одной из причин недовольства стал Зал им. Чайковского с его размерами и акустикой. Предложенная манера игры рассчитана именно на камерное пространство и малую дистанцию между публикой и сценой. Чтобы наслаждаться речевой манерой исполнения, где традиционные способы воздействия на публику (плотная оркестровая масса, форсированный звук) не имеют смысла, необходимо без напряжения слышать всё – не только звуки, но и интонацию. Оказалось, что акустика зала к этим тонкостям не расположена» [6].

Впрочем, эта постановка вызвала не так много откликов, гораздо большим количеством рецензий отличается следующая постановка 2010 года. На этот раз Курентзису удалось настолько взбудоражить публику и критиков, что рецензии посыпались одна за другой. Одни обвиняли дирижера в пошлости, другие, напротив, рассуждали о нестандартности этой задумки и хвалили дирижёра.

Одной из интересных рецензий того года можно считать рецензию Натальи Земяниной, где она говорит о том, что дирижёру и режиссёру было «тесно» в одном театре, поэтому опера и не удалась.

«Дон Жуан никакой не мачо, а довольно слабый, но симпатичный человек, который от женщин всё больше склоняется к бутылке. Одна из самых щемящих сцен – Серенада, которую он почти шёпотом, кружась в одиноком пьяном танце, напевает вовсе не служанке, а самому себе. Дело, конечно, не в сексуальной распушенности, которая в спектакле показана с какой-то детской неловкостью. Главное в том, что он другой, лишний; он и притягивает, и несёт с собой разрушение» [8].

Множество рецензий появилось и на постановку 2014 года, ведь она тоже отличается своей яркостью и провокационностью. Петр Куличкин, в частности, указал на то, что дирижёру не удалось создать ощущения непрерывности действия:

«Начнем с постановки. Впрочем, постановки в обычном понимании как раз-таки не было. Непрерывное действие на сцене создать не удалось (а может быть, об этом никто и не думал). Это не просто мое личное мнение, именно такой «диагноз» поставил зрительный зал. Чуть ли не после каждого номера возникала неловкая пауза, во время которой произвольно раздавались аплодисменты» [11].

В целом же постановка того года, оказалась более тепло принята как зрителем, так и критиками, хотя, безусловно, некоторые моменты остались непонятыми и неприкрытыми.

Постановка же оперы «Дон Жуан» 2021 года стала одним из самых оригинальных, ярких и запоминающихся событий на Зальцбургском фестивале. Благодаря объединению двух людей с индивидуальным стилем и видением этого произведения, спектакль побудил многих зрителей взглянуть под другим углом на проблемы, которые поставил в своей опере Моцарт.

Правда, здесь возникает резонный вопрос: нужны ли такие постановки? Нужно ли искать новые смыслы в давно известном и понятном всем произведении? Как показывает практика XXI века, современный зритель очень часто сталкивается с переосмыслением давно известных сюжетов. Мы считаем, что эта практика вполне возможна и в некоторой степени даже необходима, так как невозможно дважды сыграть одно произведение одинаково. То, что современные дирижёры и режиссёры ищут пути, чтобы показать сюжет с новой стороны, абсолютно нормально. Другое дело, готов ли зритель принять интерпретацию и новое

видение известных ему произведений. Думается, что наше музыкальное сообщество всегда готово принять что-то новое, поэтому труд Курентзиса мы оцениваем положительно.

Созвучна ли эта постановка XXI веку? Безусловно, это буквально детище нашего времени. Идеи, ситуации и конфликты, как в эпоху Моцарта, так и сейчас, очень близки нам и окружают почти каждого из нас.

Литература

1. *Бабалова М.* «Гибель Дон Жуана» В Большом театре состоялась оперная премьера сезона // Известия [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm
2. *Бедерова Ю.* «Дон Жуан» Моцарта в Перми: «Правила хорошего тона» // ClassicalMusicNews.ru [24.09.2014]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/don-zhuan-motsarta-v-permi-pravila-horoshego-dona/>
3. *Бедерова Ю.* Беспутство в старинном стиле. «Дон Жуан» – Новый Моцарт с Курентзисом // Online Время новостей [30.06.2006]. – URL: <http://www.vremya.ru/print/155223.html>
4. *Бедерова Ю.* Натянуты жилы. «Дон Жуан» в Большом театре в постановке Дмитрия Чернякова и Теодора Курентзиса // Время новостей [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm/
5. *Бирюкова Е.* «Дон Жуан» в Большом театре. Чернякову и Курентзису тесно в одном спектакле // OpenSpase.ru [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.html/
6. *Борисова М.* Теодор Курентзис продирижировал «Дон Жуаном» Моцарта // Полит.ру [30.06.2006]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://polit.ru/news/2006/06/30/donj1>
7. *Гайкович М.* Когда в товарищах согласья нет. «Дон Жуан» Моцарта в Большом театре // Театральный зритель [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm/
8. *Зимянина Н.* Дон Жуан проездом в Европу. В Большом театре состоялась самая ожидаемая оперная премьера сезона // Новая газета [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm/
9. *Золотов А.* Главная премьера Зальцбурга: на фестивале показали «Дон Жуана» // Российская газета RGRU [02.08.2021]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2021/08/02/glavnaia-premera-zalcburga-na-festivale-pokazali-don-zhuana.html/>
10. *Крылова М.* «Дон Жуан устал» Дмитрий Черняков превратил оперу про ловеласа в семейную драму // Новые известия [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm/
11. *Куличкин П.* Теодор Курентзис и «Дон Жуан» // Permnew.ru Новости Перми и Пермского края [29.09.2014]. [Электронный ресурс]. – URL: http://permnew.ru/news?post_id=15997/
12. *Лианская Е.* Наказанный развратник // Музыкальная жизнь [25.08.2021]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/nakazanny-razvratnik/>
13. *Поспелов П.* Попали в жилы. Большой театр делает новые успехи в непривычном для себя репертуаре // Ведомости [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm/
14. *Узун Е.* Горячая драма и вселенский холод. Дон Жуан–2021 // Проза.ру. [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2021/08/16/626/>
15. *Ходнев С.* Громкий дон. Теодор Курентзис продирижировал «Дон Жуаном» // Газета «Коммерсантъ» № 118 [01.07.2006]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/686908/>
16. *Черемных Е.* Дон Жуан умер от неожиданности // INFOX.ru [01.11.2010]. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_dj.htm/

17. Черемных Е. Как Теодор Курентзис в «Дон-Жуане» выступил против Командора // БизнесOnline [28.09.2014]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/kak-teodor-kurentzis-v-don-zhuane-vyistupil-protiv-komandora/>

Панёвина В. А.

Сравнительный анализ двух редакций Второго концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского

Три концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского составляют основу его фортепианного творчества. Это первые в истории русской музыки образцы большого романтического концерта, которые синтезируют западноевропейские и отечественные инструментальные традиции. Новаторство композитора проявилось в соединении черт симфонической и сюитной логики: автономность разделов и ансамблевых партий, жанровость, принцип контраста, виртуозность. Всё это оказало мощное влияние на формообразование концертов и на усложнение основных партий.

На сегодняшний день наиболее изученным представляется Первый концерт, однако, интерес ко Второму концерту активно возрастает. Работа автора над этим сочинением была крайне непростой: во второй половине 1870-х годов Чайковский отказывается от работы в Московской консерватории и покидает Россию. И всё же, несмотря на сложные события, этот период отмечен колоссальным творческим подъёмом.

Второй фортепианный концерт стал своеобразным итогом этого периода. В переписке с Н. Ф. фон-Мекк композитор отмечал: *«Новое музыкальное детище мое начинает подрастать, и черты его характера мало-помалу определяются. Пишу с большой охотой, но понемножку и стараясь воздержаться от обычной лихорадочной спешности, которая всегда нехорошо отзывалась на моих работах»* [10, 253].

Фортепианные концерты при жизни Чайковского исполнялись неоднократно, пианисты обращались не только к популярному Первому концерту, но также ко Второму концерту, и к Концертной фантазии. Одним из известных зарубежных интерпретаторов Второго концерта был британский пианист Ч. Халле.

Во второй половине 80-х годов XIX в. наблюдался настоящий всплеск внимания к концертным сочинениям Чайковского: с 1875 по 1893 годы они исполнялись более 25 раз в разных городах Европы и США. Особо следует выделить 1888 год, когда Первый концерт был исполнен шесть раз – в Нью-Йорке, Гамбурге, Берлине, Праге; Второй концерт – один раз в Праге. Эти сочинения вызвали интерес артистов, представляя несомненную ценность для пианистов – современников Чайковского.

Второй концерт для фортепиано с оркестром был написан Чайковским в 1880 году для Н. Г. Рубинштейна. В то время Чайковский был впечатлён исполнением его Большой сонаты, что укрепило намерение посвятить сочинение именно Рубинштейну. Так, концерт был ориентирован на пианиста-виртуоза, обладающего мощной техникой и способного воплотить яркий образный строй.

Судьба концерта оказалась сложной: Рубинштейн умер в начале 1881 года, вместо него за сочинение взялся С. И. Танеев. Впервые концерт был исполнен 12 ноября 1881 году в Нью-Йорке. В России – в 1882 году, дирижировал оркестром Антон Григорьевич Рубинштейн, солировал С. И. Танеев. Премьера прошла без ожидаемого успеха. Однако, поскольку личность Чайковского была востребованной, популярность музыканта возрастала – концертом заинтересовался А. Зилоти.

Существуют две опубликованные редакции Второго концерта. Авторский вариант был издан в 1880 году в клавире, а в 1881 году была закончена партитура. Ещё одна редакция создана А. И. Зилоти, в 1897 году, она включает в себя партитуру и переложение для двух

фортепиано¹. Оба варианта были выпущены в издательстве Юргенсона. Однако, во вступительной статье А. Б. Гольденвейзера утверждается, что существует ещё одна авторская редакция, которая не была издана.

В диссертации Д. В. Беляка «Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства» потактово отмечены изменения в редакциях²: «Мы обратились к переписке Чайковского и Зилоти, клавираусузу, в котором содержатся пометки композитора и редактора, а также партитуре (1881 г. издания) с дарственной надписью Чайковского дирижеру В. Н. Гартевельду. По этому изданию сочинение исполнялось в Киеве 15/27 декабря 1890 г. (солировал Н. А. Листовничий)» [3, 24].

Подготовка к переизданию произведения шла около пяти лет, Чайковский в переписке с Юргенсоном дал согласие на изменения, которые предложил Зилоти. Однако из-за смерти композитора публикацию отложили, а за музыкальным текстом не были закреплены авторские права Чайковского.

Ключевое изменение авторской редакции – отказ от концепции трёх солистов. На первый план Зилоти выдвигает пианиста с его виртуозной партией. Кроме того, Зилоти говорил о необходимости сократить концерт, так как его длительность доходила до пятидесяти минут, а партия фортепиано была крайне сложна для исполнения.

Наибольшему изменению подверглась вторая часть – в грандиозном *Andante* для скрипки, виолончели и фортепиано был исключен раздел *Piu mosso*, кульминация концерта. По мнению Зилоти в этом разделе «фортепиано слишком много аккомпанирует» (цит. по: [9, 140]). По поводу предлагаемых изменений редактор писал следующее: «...Так благороднее для пианиста (я не как музыкант говорю), а это первое требование для фортепианного концерта. ... П. И., ей Богу, ты немилосердно отнесся к пианисту» (цит. по: [9, 140]).

Реакция Чайковского на происходящее была корректна и вежлива. Последнее письмо композитора, адресованное Зилоти, показывает, как это сочинение было важно для автора: «Милый Саша, все твои предложения по поводу моего несчастного Второго концерта, который я всё же люблю гораздо больше Первого, очень практичны, но моё авторское чувство никак не может с ними согласиться» [9, 140].

В итоге, Чайковский выстроил следующий план сочинения: 1 часть – *Allegro brillante* G-dur; 2 часть – *Andante non troppo* D-dur; 3 часть – *Allegro con fuoco* G-dur.

После смерти Чайковского, Зилоти всё же изменяет концепцию цикла сквозь призму своего видения. Зилоти сокращает текст, причём, даже те эпизоды, против исключения которых Чайковский письменно возражал. В результате во второй редакции вместо развёрнутой второй части остались два предложения темы с большой кодой, которая по времени приравнивалась к остальной части.

Так, концерт был урезан практически на треть. Кроме изменения формы были внесены правки и в фортепианную партию, в том числе темповые: например, к обозначению

¹ Транскрипции и редакции имели особое значение в творческой жизни Зилоти. В работе с авторским текстом он допускал значительные изменения, так как подходил к нему с позиции исполнителя. Это находит подтверждение в словах С. В. Горобец: «В редакторской деятельности Зилоти исходил из весьма распространённых в ту пору принципов свободного концертного редактирования, унаследованных в значительной степени от Листа» [6, 221]. Можно утверждать, что основной задачей его редакторской деятельности было усиление виртуозного эффекта в произведении.

² В неопубликованной авторской редакции были внесены следующие изменения: такты 90–91 вычеркнуты композитором, перед ними стоит фермата; отмечено «Vi-», под ним приписка – «(см. стр. 69)»; на с. 69, стоит ответное «-de».

Таким образом, можно говорить о купюре с 90-го по 281-й такты, о которой никогда не упоминалось ранее; во второй части перед 90-м тактом стоит черта синим карандашом, над ней – круг красного цвета (очевидно, пометка дирижёра); над самим 90-м тактом синим цветом подписано «Vi-» и знак ферматы; оставшаяся страница перечёркнута. Ответный знак «-de» на с. 112 (в начале т. 282) также подкреплён аналогичным красным кругом; таким образом, купюра в партитуре и клавише полностью совпадает [6, 26].

темпа первой части Зилоти добавил ремарку «*E molto vivace*». В настоящее время концерт существует в двух редакциях с предпочтением оригинальной редакции.

Вторая редакция концерта была опубликована в 1897 году¹. В сочинении ярко проявились черты, роднящие его с виртуозным типом концерта. Пианист занимает господствующее место в партитуре. Так, возможным становится проведение параллели с раннеромантическими концертами других композиторов – Калькбрённера, Гуммеля.

В данной статье попытаемся сделать сравнительный анализ двух редакций Второго концерта для фортепиано с оркестром: оригинальной (редакции Гольденвейзера) и редакции Зилоти, выявить их формообразовательные, структурные, тональные, инструментальные особенности.

Вторая часть

Наибольшим изменениям в редакции Зилоти подверглась Вторая часть Концерта, которая изначально была задумана Чайковским как лирическое отступление. Это личностное высказывание композитора, которое не выходит из общей концепции сочинения, а является его центром.

Композитор избирает форму так называемого малого рондо с динамизированной репризой², усложняя её масштабным возвратным ходом к репризе. Реакция на драматическую кульминацию показана в коде на новом материале, которая воспринимается как «эмоциональный выдох».

В данной части проявилась характерная для композитора черта – внимание к сольному исполнительству. Так, ведущими инструментами *Andante* становятся скрипка, виолончель и рояль.

В экспозиции Чайковский долго выдерживает одно состояние, пребывая в лирическом чувстве. Автор как бы «растягивает» музыкальную ткань, поручая тему разным солистам. Это связано с романтической концепцией, которая обуславливает динамический подъём формы и возвращение к начальной теме на новом уровне.

Главная тема, написанная в простой двухчастной форме, разворачивается постепенно. Первая часть представляет собой большое предложение, завершающееся половинным автентическим кадансом.

Пример 1. Часть II, экспозиция, ГП., тт. 20-39:



Вторая, развивающая часть отличается активизацией движения, расширением диапазона. Традиционный повтор второй части простой формы реализует виолончель.

Пример 2. Часть II, экспозиция, основная тема, тт. 30-39:

¹ В 1941 году на музыку концерта был поставлен балет *Balet imperial* под руководством Джорджа Баланчина. А в 1973 году новая редакция балета появилась под названием «Фортепианный концерт № 2».

² Форма малого рондо часто используется Чайковским в медленных частях симфоний. В статье «О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского» Ю. Н. Холопов отмечал, что форма медленной части может называться «форма *Adagio*, форма *Andante*, малое рондо, трёхчастная с переходами, сложная трёхчастная (наименее подходящая формулировка)» [8, 41]. Малое рондо – это малый круг, состоящий из ухода от главной темы и возвращения к ней. Такая форма встречается у Чайковского в медленных частях Первой, Третьей, Четвёртой, Пятой, Шестой симфоний, в первой и третьей части симфонии «Манфред».

В партии фортепиано тема проходит полностью, после чего первый раздел завершает повторение развивающейся второй части у струнной группы.

Пример 3. Часть II, экспозиция, основная тема, тт. 66-75:

Эпизод *Piu mosso* – главный двигатель формы, предопределяющий её динамизацию. Из светлого D-dur композитор перемещается в параллельный h-moll. Изменяется и образный строй: из спокойного и безмятежного он превращается в волнующий, стремящийся. Тема развивается секвентно и звучит в контрапункте: сначала у рояля, затем у деревянно-духовых инструментов.

Пример 4. Часть II, разработка, тт. 108-112:

Это первый шаг к трансформации лирического образа. Обновляются тембровые краски: впервые партию фортепиано сопровождают флейта и фагот. Струнные создают острую, напряжённую фактуру. После изменения «внешних» факторов Чайковский продолжает образную трансформацию – тема, её форма, становятся практически не узнаваемыми. На основе ядра из второй части темы начинает разворачиваться драматическая восходящая секвенция, создавая ощущение бесконечного круга, вращения, которое набирает высоту при каждом новом витке.

Пример 5. Часть II, разработка, тт. 144-147:

Archi

pp cresc. poco a poco

Длительный, секвентноразвивающийся ход на фоне пассажей рояля завершается мощным *tutti*. В фактуре появляется триольный пунктирный ритм – подтверждение тому, что в теме происходят необратимые изменения.

Пример 6. Часть II, разработка, тт. 168-171:

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Trb.

ff

170

Важный раздел в драматургии второй части – первая каденция, в которой осуществляется постепенный слом, общее опустошение. После драматической кульминации ткань распадается на отдельные голоса; скрипка и виолончель по-своему выражает чувство одиночества.

Пример 7. Часть II, эпизод, каденция скрипки, тт. 207-210:

Violino solo

stringendo

210

vivacissimo

Пример 8. Часть II, эпизод, каденция виолончели, тт. 213-218:



Пример 8. Часть II, эпизод, каденция виолончели, тт. 213-218:

Динамизированная реприза *Andante* отличается большой эмоциональной насыщенностью, высоким уровнем драматического напряжения, имеет кульминационный характер.

Поначалу, кажется, что тема возвращается в своём лирическом образе – она снова поручается скрипкам. Однако теперь её сопровождает партия виолончели вместе со струнными и фортепиано. У виолончели сохраняется триольный ритм из среднего раздела – свидетельство того, что тема изменилась, она уже не будет прежней. Все что с ней происходило в эпизоде, теперь отражено в репризе. Пунктирный ритм разрастается и распространяется по всем слоям фактуры, на все инструменты.

Реприза, как и средний раздел, содержит каденцию. Теперь она звучит в партии фортепиано, так как ранее каденция уже была у других солистов – скрипки и виолончели.

Пример 10. Часть II, реприза, каденция фортепиано, тт. 282-284:

Особая роль в драматургии части поручена коде, в которой подводится итог происходящих событий. Теперь тему сопровождает пунктирный ритм, который подтверждает серьезные изменения, трансформацию.

Таким образом, казалось бы, композитор берёт известную типовую форму, но работает с ней индивидуально, сквозь призму собственной драматургической концепции.

Таблица №1.

Часть II. Andante non troppo (редакция Гольденвейзера)																
	экспозиция (пр. 2-х частная с повторением частей)						эпизод			реприза						
	Вст.	a (тема)	b	b ¹	a ¹	b ²	b ³	c	c ¹ (ход)	Каден- ция	a ²	b ⁴	Каден- ция	Coda		
Tutti	8+8	10	16	21			16	18+18	38	39	26	29		25		
Тема	Archi+ v-no solo	v-no	v-no	v-cello			Arch i	v-no, v- cello	v-no	v-cello						+ 23
К-пункт				v-no					v- cello	v-no solo						
	e – D	D	D	D			D	h - G	fis – gis - d	D	D	D				D
Piano solo					10	16							10			
		ц. 20	ц. 30	4 т. до ц. 50	4 т. до ц. 70	D	D		2 т. до т. 110	6 т. до ц. 150						

Зилоти полагал, что «этот концерт необходимо было во многих отношениях “исправить” и, прежде всего, сократить» (цит. по: [9, 140]). Редактируя текст Чайковского, он выстраивает иную концепцию концерта, создаёт истинное интермеццо. Иная концепция определяет и иную структуру. Из оригинальной редакции Зилоти оставляет только экспозицию, репризу и коду. В результате рельефная динамичная структура *Andante non troppo* Чайковского замещается простой двухчастной с заключением.

Преобразования формы у Зилоти затрагивают и область инструментовки. Уже на первом структурном этапе видно, что Зилоти сокращает оригинальную редакцию исключением дуэтности, которая была крайне важна для Чайковского. В своей редакции Зилоти поручает главную тему фортепиано, подчёркивая ведущую роль этого инструмента.

В итоге развивается только одна ре-мажорная тема, лишив форму драматического эпизода. Соответственно переосмысливается и интонационная драматургия, исчезают смысловые арки. Преображение темы в репризе уже не мотивируется предшествующим развитием.

В оригинальной же версии Чайковский воплощал идею трансформации лирической темы в трагическую. Исходя из этой концепции, был выбран музыкальный материал, инструменты, фактура и гармония. Зилоти же сократил музыкальный текст из-за длительности концерта и сложнейшей партии фортепиано.

В тактовом измерении оригинальная редакция длится 323 такта, а в версии Зилоти – 141 такт.

Издавая свой вариант Концерта, Зилоти предпослал примечание, в котором отметил, что все исправления он совершил по просьбе самого композитора. Однако переписка Чайковского с Зилоти говорит об обратном: «Милый друг Саша! <...> дурак-то, по всей вероятности, я, т.е. всё, что ты советуешь, вероятно, очень практично – но дурацкое авторское чувство возмущается против радикальных перемен» (цит. по: [9, 140]). Позже по поводу Зилоти Чайковский писал своему издателю Юргенсону: «Он пересаливает в желании сделать этот концерт лёгким и хочет, чтобы ради лёгкости я буквально изуродовал его» (цит. по: [9, 140]).

Чайковский явно считал радикальные перемены лишними: «У тебя выходит, что мелодия два раза изложена, а потом ни с того, ни с сего длинная кода, и конец. Форма какая-то очень странная и обрубленная» – пишет он (цит. по: [9, 140]).

Первая часть

Все фортепианные концерты Чайковского отличаются масштабностью. Сонатное аллегро в Первом концерте занимает 865 тактов, во Втором – 560 тактов, в Третьем – 473 такта. Все они написаны в сонатной форме с кодой. В тональных планах преобладает терцовое соотношение главных и побочных партий. Исходя из этого, во Втором концерте эти партии написаны в экспозиции в тональностях G-dur – Es-dur, в репризе – G-dur – B-dur.

На общекомпозиционном уровне обычно обнаруживается тенденция к укрупнению построений экспозиции, динамизации репризы, сокращению главных и побочных партий под влиянием разработки.

Первая часть Второго концерта подвергалась редактированию Зилоти гораздо меньше, нежели *Andante non troppo*. Это яркая масштабная часть, отличающаяся многотемностью, характерной для классических и ряда романтических опусов, в частности, для концертов Рубинштейна и Брамса.

В работе «Произведения Чайковского. Структурный анализ» Ю. Н. Тюлин выделяет следующие особенности первой части: две тональности в главной партии – G-dur и e-moll, с преобладанием e-moll; самостоятельную заключительную партию; вводную часть в побочной партии (которая нами была обозначена как первый элемент) и вторжение связующей в главную партию; канон в побочной партии; чёткие разделы в разработке с выдержанными

тональностями; сокращённые главную и побочную партии в репризе, синтезирующую коду [7, 201].

Allegro brillante представляет собой сонатную форму с динамизированной репризой. В экспозиции главная и побочная партия, как уже отмечалось, написаны в G-dur – Es-dur, а в репризе – в G-dur – B-dur. Сонатная форма, казалось бы, решена классически, традиционно, но в ней есть признаки, которые её индивидуализируют. В частности, возникает рондальное наклонение, которое проявляется благодаря тому, что Чайковский вводит дополнительное проведение побочной партии в разработке в C-dur. Необычно и то, что связующая партия переходит в соло фортепиано.

Триумфальный характер части сообщает тема главной партии. Она модулирующая с тональным сдвигом из G-dur в e-moll. Её строение – 16 + 16 тактов (простая двухчастная форма). Такое строение тем характерно и для концертов Мендельсона, Шумана, Грига, Сен-Санса.

Пример 11. Часть I, экспозиция, Г.П., тт. 1-10:

Контрастом к ней выступает связующая партия, которая написана в e-moll и звучит сначала в партии деревянно-духовых инструментов. Необходимо отметить, что этой теме поручается функция не только связки, но и смены настроения.

Пример 12. Часть I, экспозиция, Св. п., тт. 25-30:

The musical score for Example 12 consists of two systems. Each system includes a Flute I (Fl. I) part and a Piano part. The Piano part is characterized by arpeggiated chords with a '7' marking, indicating a seventh chord. The Flute I part has a melodic line with 'solo' and 'mf' markings. The Piano part also includes a 'simile' marking. The score is in G major and 4/4 time.

Побочная партия содержит два различных между собой элемента. Первый – размеренный, исполняется деревянно-духовыми в Es-dur.

Пример 13. Часть I, экспозиция, первый элемент П.П., тт. 78-87:

The musical score for Example 13 consists of two staves: Clarinet I (Cl. I) and Cello I (Cr. I). The Clarinet I part has 'I solo' and 'f cantabile' markings. The Cello I part has 'f cantabile' markings. The score is in G major and 4/4 time.

Второй элемент напротив, в процессе развития приходит к активному секвентному движению, которое звучит у струнных.

Пример 14. Часть I, экспозиция, П.П., тт. 88-99:

The musical score for Example 14 consists of two staves for Piano. The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and a 'p' marking. The score is in G major and 4/4 time.

Заключительная партия написана в тональности c-moll и исполняется группой струнных инструментов.

Пример 15. Часть I, экспозиция, 3.П., тт. 148-150:



Виртуозный стиль, который изначально волновал и интересовал Чайковского в концерте – выражается в сложнейших солирующих построениях фортепиано. В данной сонатной форме нет полноценной двойной экспозиции, но вместе с тем, есть элементы, которые отчётливо свидетельствуют о концертном стиле. Сольное начало является здесь ведущим.

Всего в экспозицию первой части композитор включает три сольных раздела для фортепиано. Первый, как уже было сказано, звучит после связующей партии, в D-dur и составляет 44 такта. Второе соло является «ходом» для формы. Оно предваряет заключительную партию, содержит 13 тактов и модулирует из Es-dur в с-moll. Третье соло выполняет функцию предыкта и содержит 16 тактов (C-dur).

Схема экспозиции выглядит следующим образом:

Таблица № 2.

I часть. Allegro brillante, G-dur											
Экспозиция											
	ГП		СП Соло I		ПП			→	ЗП	Эл-т ГП перелом	Пред ыкт
Tutti	8		16		1 эл.	2 эл.	2 эл.		28	10	
					10		17				
	G		e		Es		Es		c	g	
	tutti		fl, v- ni, v-la		cl, cor		v-ni		Archi	tutti	
Piano solo		8		44		30		13			16
		G		C,B,D		Es		Es-c			C
			ц. 1	ц. 3	ц. 4	4 т. до ц. 6			ц. 7	ц. 9	ц. 10

Таким образом, первый этап динамизации осуществляется на выходе из побочной партии, сначала из-за того, что инициатива вновь переходит к солисту, а затем всё это перерастает в большой «ход» к заключительной партии. Чайковскому обязательно нужны импульсы, которые ускоряют развитие. Затем, достигнув первой вершины, композитор начинает разработку с побочной партии.

В разработке роль солиста усиливается. Виртуозность пианиста раскрывается в узловых частях формы: при переходе от побочной партии к главной в разработке и на стыке разработки и репризы. Сначала Чайковский передаёт второй элемент побочной партии фортепиано (C-dur, 46 тактов). Кульминацией раздела выступает сольная каденция (28 тактов на первом элементе побочной партии и 22 такта – на элементе главной партии) и «ход» к главной партии в репризе, длиною в 80 тактов.

Схемы разработки и репризы представлены в следующих таблицах:

Таблица № 3.

I часть. <i>Allegro brillante</i> , G-dur							
Разработка							
	ПП Соло II		Эл-т ГП	Эл-т ПП	Каденция		→
Tutti	1 эл.	2 эл.	18	34	1ыйэл. ПП	Эл. ГП	
	48						
	C, g, C		Es, f	g			
	tutti		tutti	tutti			
Piano solo		46			28	22	80
		C			D	h	D
	ц. 11	ц. 13	ц. 14	ц. 15			

Таблица № 4.

I часть. <i>Allegro brillante</i> , G-dur						
Реприза						
Tutti	ГП	ПП	Связка	ЗП	ГП	Coda
	26	34		27	25	40
	G	B		g	G	G
	tutti	Fl,ob, cl, fag		archi	tutti	tutti
Piano solo			13			
			g			
		ц. 19		ц. 21	ц. 22	ц. 24

В итоге, в формообразовании первой части выделяются две главные особенности. Во-первых, композиция *Allegro brillante* имеет рондальное наклонение; во-вторых, огромную роль в становлении формы играет виртуозно-концертное начало. При отсутствии двойной экспозиции важнейшая роль поручается солисту, который делает эту форму чрезвычайно сложной и масштабной.

Зилоти, ощущая очень большую роль солиста при такой масштабности в-целом, принимает точку зрения Чайковского и поэтому сокращает только несколько тактов в конце разработки. Так, изменения были введены в тактах с 321 по 327 – Зилоти исключил их и сразу перешёл к такту 343¹. В этих тактах в оригинальной редакции содержались трансформированные элементы главной партии у струнных инструментов, Зилоти же сделал в тексте купюру, переключив внимание на деревянно-духовые инструменты.

Третья часть

Финал Концерта написан в свободной рондо-сонатной форме – поскольку в ней отсутствует центральный эпизод, в форме остаются только два круга рондо – экспозиция и реприза. Это обстоятельство компенсируется двумя каденциями в каждом разделе. Данная часть в редакции Зилоти не подвергалась никаким изменениям.

¹ Нумерация тактов дана по редакции Гондельвейзера.

Здесь Чайковский больше захвачен не процессуальностью формы, а тематическими сменами, сопоставительностью, так как данная форма по своим свойствам более статуарная, гармоничная, устойчивая и сбалансированная. Композитор, вероятно, не ставил в ней цели активно динамизировать форму.

Финал Второго концерта Чайковского, как и финалы концертов Грига и Рубинштейна, имеет два плана формы – сонатный и рондальный; преобладание первого в большей мере сближает его с концертами Сен-Санса и Шарвенки.

В данной части Тюлин отмечает двухчастность высшего порядка – ABC+ABC; своеобразное соотношение тональностей – терцовое в экспозиции и секундовое в экспозиции и репризе.

Представим экспозицию в следующей таблице:

Таблица № 5.

III часть. Allegro con fuoco, G-dur								
Экспозиция								
	ГП (рефрен)			1-ая ПП		2-ая ПП		Каденция
Tutti				c ¹		d ¹		
				28		16т. 24т.		
				e→D		h e		
				Fl, cl, cor.		Archi Archi		
Piano solo	a	b	a	c	d		64	
	16	36	16	20	16		G	
	G→D	fis→D	G	e	D→h			
				ц. 30				

Как и в предыдущих частях, Чайковский пишет красочные, крайне индивидуализированные темы. Финал открывает яркая жанровая задорная главная партия, типичная для рондо-сонаты.

Пример 16. Часть III, экспозиция, Г.П., тт. 1-7:



Экспозиционный эпизод содержит две контрастные темы побочной партии. Первая написана в e-moll, она отличается изяществом, грациозностью, легкостью.

Пример 17. Часть III, экспозиция, 1-ая П.П., тт. 68-84:

Вторая побочная тема более лирическая по характеру. Изначально она исполняется только солистом, без партии оркестра.

Пример 18. Часть III, экспозиция, 2-я П.П., тт. 113-136:

Реприза формы включает одно проведение главной партии (рефрена), две темы побочной партии, масштабную завершающую каденцию и коду:

Таблица № 6.

III часть. Allegro con fuoco, G-dur								
Реприза								
	ГП (рефрен)			1-ая ПП	2-ая ПП	Каденция	Кода	
Tutti						d ¹		
						12		
						Archi		
						F		
Piano solo	a	b	a	c	d		68	90
	16	36	40	46	16		G	G
	G→D	fis→D	G→d	d	G			
	ц. 37			ц. 42		ц. 44	ц. 48	

Третья часть Второго концерта композиционно не имеет прямых аналогов в западноевропейской жанровой традиции, однако в ней воплощается главный принцип – свободная трактовка финала, которая заключается в синтезе разных форм и композиционных планов [3, 150].

Фортепианные концерты Чайковского занимают ведущие позиции не только в отечественной традиции, но и в общем жанровом контексте, что во многом обусловлено их стилевыми и композиционными особенностями.

В зарубежной прессе Второй концерт для фортепиано с оркестром наиболее ярко представлен в высказываниях британских и немецких журналистов. Критик лондонской газеты «*The Times*» об исполнении концерта Сапельниковым в 1890 г. пишет «*о его блеске как браваурной пьесы*». Сходное мнение высказал критик немецкого журнала «*Signale für die musikalische Welt*»: Сапельников «*сыграл сложнейший фортепианный концерт с блестящей техникой и очень значительной виртуозной уверенностью*» [цит. по: 3, 59]. В России журналисты также отмечали виртуозность Второго концерта, в частности, об этом писалось в «*Петербургском листке*».

На композиционные решения Чайковского повлияли такие композиторы, как Шуман, Лист, Сен-Санс, Рубинштейн, Брамс. Это проявилось в принципах формообразования, которые указывают на избрание композитором симфонизированного типа концерта в качестве основы.

С концертами Брамса Чайковского сближает общая монументальность, с Мендельсоном, Шуманом и Григом сближает сонатная форма с единой сольно-оркестровой экспозицией в первых частях цикла, с Листом – повышенная роль тематической драматургии. С сочинениями Брамса и Сен-Санса композитора сближает синтез виртуозного и симфонического типов.

Выделяются и черты, характерные именно для творчества Чайковского. В сонатном аллегро это отражается в самостоятельности тематизма главных, побочных и заключительных партий, которые чаще всего строятся в двух- или трёхчастных формах, что способствует увеличению общего масштаба произведения.

Кантиленные эпизоды, особенно вторая часть концерта с вариантными проведениями тем, тесно связаны с областью вокальной музыки композитора, с его романсовым творчеством, что проявляется в особенностях организации мелодической линии и принципах развития.

Во Втором концерте можно отметить зависимость характера формообразования от драматургии сочинения. Речь идёт о перемещении каденций, а также изменении их функции. Нарочитое разрастание разделов, желание Чайковского длить форму – проявление индивидуально-авторской трактовки композитора.

Новаторским решением Чайковского стало использование черт сюитной композиционной логики в жанре концерта. Сюитность можно проследить в доминировании экспозиционного изложения над развитием, в формообразовательной и ансамблевой автономности, в преобладании принципа контраста. Чайковский прибегнул к яркой жанровой окрашенности как отдельных тем, так и всех частей Второго концерта. Ещё одна параллель с сюитностью – свободная виртуозность, отсылающая к виртуозному типу концерта начала XIX века.

Что же касается редакторской работы, то изменения затронули, в первую очередь, характерную для Чайковского гармоническую фигурацию в виртуозных и кульминационных зонах. Вместо этого Зилоти внёс более «стандартные» фигурационные формулы, направленные на достижение большего блеска фортепианной партии. На это же указывает и то, что изменялись не сами темы, а их вариации и виртуозные фрагменты. Таким образом, Зилоти пытался внести правки, обусловленные исключительно исполнительскими причинами.

Литература

1. *Альшванг А. А.* Опыт анализа творчества П. И. Чайковского. – М.-Л.: Музгиз, 1951. 256 с.
2. *Асафьев Б. В.* О музыке Чайковского: избранное. – Л.: Музыка, 1972. 376 с.
3. *Беляк Д. В.* Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства: дисс.... канд. иск. – М., 2022. 281 с.
4. *Беляк Д. В., Сусидко И. П.* Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2 (39). С. 65-74.
5. Воспоминания о П. И. Чайковском: Сб. ст. / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; общ. ред. В. В. Протопопова. – М.: Музыка, 1980. 572 с.
6. *Горобец С.* Вспоминая забытые имена: Александр Ильич Зилоти: монография. – СПб.: Композитор, 2016. 159 с.
7. *Тюлин Ю. Н.* Произведения Чайковского: Структурный анализ. – М.: Музыка, 1973. 273 с.
8. *Холопов Ю. Н.* О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского // Музыкальная академия. 1990. №6. С. 38-45.
9. *Хотев А.* К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. 2003. Выпуск № 3. С. 138-145.
10. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон-Мекк: том 2. – М.-Л.: Музыка, 2011. 677 с.

Полев И. В.

Сказки ор. 26 Н. К. Метнера: к вопросу о гармоническом новаторстве

Сказки – так назвал Н. К. Метнер фортепианные миниатюры, которые он создавал на протяжении всей жизни. Безусловно, это новый жанр в мире инструментальной музыки романтического стиля, и интересным представляется то, какие черты отличают сказку как жанр фортепианной миниатюры от множества уже сложившихся жанров.

Вот как Г. Г. Нейгауз подчеркивает особое место сказок в творчестве композитора: «Один из излюбленных жанров в фортепианном творчестве Метнера – его “сказки”, <...>. Жанр этот – ... совершенно оригинальный и новый благодаря программно-поэтическому содержанию ... Метнер придавал понятию и смыслу “сказки” особое значение. Он ведь сочинял не только сказки, небольшие пьесы, но и сонаты-сказки, сонату-балладу (в конце концов – тоже сказание)» [9, 74].

Исследователи выделяют различные аспекты, связанные со стилем Метнера в целом и жанром сказки в частности.

В журнале «Музыка» 1913 года была опубликована статья Н. Я. Мясковского о Метнере, в которой современник сравнивает его музыку с графикой: «Очертания его мелодии всегда ясны и определены; рисунки фигурации, побочных голосов тщательно обточены и подчинены какому-нибудь настойчиво проводимому замыслу; длительность гармонических долей возможно сокращена, почти до предела художественной допустимости (отсюда – бескрасочность, недостаток колорита); гармонические расположения отличаются сближенностью и своеобразными удвоениями, отчего гармония тоже приобретает характер сгущенности – черноты (этим объясняется и некоторая тусклость и жесткость ее); ритмика, общепризнанно богатая, тоже очень измельчена; наконец, контрапунктическая ткань очень насыщенная; таким образом, Метнер как бы изо всех сил избегает широких мазков, пятен, воздуха, бескрайности – одним словом, живописи» [8, 33].

И. З. Зетель развивает эту мысль: «Отнюдь не отрицая чисто живописные замыслы, Метнер сознательно ограничивал свою собственную колористическую палитру. Если

проводить аналогии с изобразительным искусством, то Метнер – мастер скорее рисунка, чем живописи. Он график в музыке, именно в графичности его замыслов кроется эстетическая природа метнеровского творческого почерка» [4, 15].

Другие исследования опираются на философские принципы Метнера, выраженные в его книге «Муза и мода». Например, Е. Подпорошникова отмечает воплощение идеи круга в метнеровских сонатах-сказках, выраженное в цикличности и замкнутости музыкальной логики, в тональных планах и формах, как на уровне отдельной пьесы, так и на уровне цикла [10, 26].

В той же статье автор рассматривает воплощение Метнером принципа «согласования в единство», который проявляется во взаимопроникновении приемов на разных композиционных уровнях – от элементов музыкальной речи (гармония, фактура, интонация) до формообразующих факторов [10, 27].

Исследование И. Алексеевой показывает поэтику жанра в «Сказках». Взяв за основу литературную сказку, автор раскрывает взаимосвязь литературы и музыки в жанре сказки [1, 143].

Настоящая статья призвана проследить черты гармонического стиля Метнера, а также выявить композиционные особенности цикла в четырёх сказках ор. 26, созданных Метнером в 1910-1912 годах, значение которых в творчестве композитора обозначает Е. Б. Долинская: «Своеобразие метнеровской лирики – не эмоционально открытой и патетичной, а скорее внутренне сдержанной, интимной, как бы недосказанной – тонко раскрывается именно в сказках ор. 26, которые и стали подлинной исповедью души композитора» [3, 139].

Ладогармонический строй музыки Метнера отличает преимущественно романтическая направленность творческих устремлений композитора. Основу метнеровского стиля составляет тональная гармония классико-романтической направленности, в составе которой выделяются те средства, что способствуют усилению колористики, индивидуализации, напряженности и других средств, укоренившихся в романтическом искусстве. Они выражаются, например, фактурным разнообразием с большой степенью полифонизации и активно взаимодействующими фигурационными приемами, ладовым уплотнением за счет полиладовости и хроматизации голосов, свободой аккордовых сопряжений, широким применением практически любых средств расширенной тональности, выдвиганием на первый план мелодических линий, охватывающих помимо главного голоса, все пласты музыкальной ткани. Особо примечательны обильные исполнительские указания, касающиеся характера музыки и расставленные, как своего рода путевые знаки: *affrettando*, *stentato*, *con disperazione*, *egualmente*, *magico*, *flessibile*, *affizione*, *pregando*, *soffocando*, *minaccioso*, *calmando*, *sordamente*, *dolente*, *picchietando* и множество других¹.

Сказка ор. 26 № 1

Открывает цикл сказка, содержащая две темы, объединенные пасторальным характером. Тема экспозиции характеризуется спокойным, размеренным (триольным) движением с ярко выраженной напевной мелодией. В серединном разделе появляется новая тема – просветлённая, насыщенная мелизматикой и «фиоритурами». В репризе сочетаются мотивы обеих тем произведения. Общий созерцательный пасторальный характер пьесы создаётся следующими средствами:

- мажорный лад,
- структурная повторность,
- протяженные органые пункты,
- высокий регистр мелодии,

¹ Е. Предвечнова рассматривает подобные ремарки в русле изучения исполнительского стиля Метнера, говоря и о возможности максимально приблизить исполнителя к авторской трактовке [11, 94-95].

- отсутствие резких тональных и динамических сопоставлений,
- триольное движение,
- фактура.

При подробном рассмотрении музыкального материала, каждому из перечисленных элементов удастся найти оппозицию – противопоставление, которое органично сочетается с исходным приёмом или элементом. Л. А. Мазель указывает на обязательное существование оппозиции для различных музыкальных средств в каждой музыкальной системе [5, 35]. Подобную же систему создаёт в своей музыке и Метнер, тесно связывая и взаимодополняя свои музыкально-выразительные средства.

С самого начала сказки тональность *Es-dur* даётся в сопоставлении с *B-dur* на уровне функций T-D, что с легкостью позволяет сделать масштабы миниатюры. Функциональное сопоставление перерастает в тональное, о чем можно судить по модуляции в *B-dur* в конце экспозиционного периода (т. 8). Второй раздел пьесы уже полностью звучит в *B-dur* с преобладанием плагальных звучаний, основанных на тониках *B-dur* и *Es-dur*. Их длительное сопоставление в коротком промежутке времени создаёт ощущение функциональной связи, что приводит музыкальное движение к общей кульминации на *D₉* соль минора.

В завершающем разделе пьесы (т. 38) происходит ещё одна яркая смена тональности – модуляция в *Fes-dur*, которая осуществляется через аккорд *es-g-b-des*. Полутоновые тяготения мелодического характера *es-fes*, *g-as* в подобных сопоставлениях станут позже характерной особенностью «прокофьевской доминанты».

Форма пьесы может быть определена как простая трёхчастная. Однако, обратив внимание на синтаксис, можно увидеть множество необычных приёмов в рамках этой классической структуры.

Первые два такта – своего рода матрица пьесы, так как в них заложен весь интонационный, гармонический и структурный комплекс приемов, которыми композитор воспользуется далее. Повторяя друг друга, эти такты звучат на тоническом органном пункте *es*. Нижний фактурный слой содержит гармоническую фигурацию, в составе которой квинта (*es-b*), поступенное движение вверх и нисходящие терции, имеющие значение как для гармонии (эти терции озвучивают функции тоника, доминанты и субдоминанты, подчеркивая плагальность повторением последней), так и для мелодии, мотивом которой эта фигурация станет далее. В верхнем же слое фактуры в это время звучат сопровождающие тонические квинты и кварты, подчеркивающие тонический органный пункт и общий пасторальный характер произведения. В дальнейшем интервал кварты приобретет черты драматургического приёма, причем как на уровне гармонии, так и на уровне структуры. В гармонию кварты проникает в виде квартаккорда, на котором основан развивающийся раздел пьесы. На уровне структуры композитор не только интонационно обрамляет сказку квартово-квинтовым ходом, но ставит функционально обособленный квартаккорд на стыке разделов (тт. 16-17).

Экспозиционный раздел имеет форму повторенного периода, и в простоте этого определения кроется главная загадка пьесы. Синтаксически период складывается из построений по 2 такта:

ААВ (6 тактов) + ААВВ (8 тактов)

Выстраивая синтаксис на двух мотивах, композитор показывает, что его метод – свободная компоновка материала и добавление к повтору, о чём он писал сам в статье «Повседневная работа пианиста и композитора» [7, 48]. Из приведенной буквенной схемы видно, что повторение экспозиционного периода не точное, а с расширением за счет повтора двутакта **В**.

Интересен переходный такт на стыке разделов. Выше уже было сказано об интервале кварты и его значении для пьесы. Именно в 17-м такте мелодия обрывается квартовыми ходами вниз (*f-c-g*). Пасторальный *Es-dur* как бы выходит за рамки созерцаемой слушателем

вселенной, и на пять долей погружает его в звучание квартаккорда – такое необычное для тонального слуха, но органичное для своего времени.

Пример 1. Сказка ор. 26 № 1, тт. 17-18:



С 18-го такта начинается развивающийся раздел сказки. Характер музыки остается прежним, но мелодия оживляется. На фоне гармонической фигурации (Т-D₇) развивается материал, построенный на интонациях квартаккорда. Структурно можно разделить этот раздел на два построения из восьми и семи тактов.

Первое включает три мотивных элемента:

- ритмическая фигурация шестнадцатыми по звукам квартаккорда,
- синкопированное движение по звукам квартаккорда с разрешением в В-dur (тт. 18-19),
- поступенное движение (тт. 21, 24-25, 28-29).

Последнее вносит конфликт в размеренное чередование Т и D₇ в басу и ведет к кульминации, в которой противопоставляются интонации квартаккорда и гармонического опевания соль-минорного D₇.

Для второго построения середины характерно звучание плагального оборота (тт. 26-28), в то время как первое (тт. 18-23) целиком проходит на автентической гармонии. Следствием этого является обострение в мелодии тяготения *d-es*, которое меняется на противоположное *es-d*, что и приводит к кульминации на соль-минорном D₉.

Самый интересный по структуре раздел пьесы – заключительный (тт. 33-47). Здесь есть и повтор мелодии октавой выше, и реминисценции из среднего раздела, и большая кода. В этом разделе особое значение приобретает структурное дробление. Композитор укорачивает первое построение, изымая один такт из мотива А и обрывая мотив В прерванным оборотом (D₇→S) с разрешением в Fes-dur. Комбинируя двутакты из экспозиционного и развивающего разделов (мотив с шестнадцатыми и поступенное движение), композитор как раз и воплощает принцип, названный им «согласованием в единство» [6, 43].

Последние шесть тактов можно рассматривать как коду, в которой мелодия снова «прячется» в фигурационный средний голос и проводится по всему диапазону инструмента, разрешая два основных элемента-персонажа сказки в Es-dur.

Таким образом, можно заметить, что классическая трёхчастная основа довольно свободно трактуется композитором, преследующим цель интонационно-структурного объединения и придания этой свободной форме целостности.

Особую монолитность и функциональную укрупненность аккордов придают пьесе органные пункты, насыщенные гармоническим разнообразием. С первых же тактов мы слышим тонический органнй пункт на квинте *es-b*, который прерывается только в 7-8-м тактах модуляцией в В-dur.

Сама модуляция выполнена так, что В-dur начинает звучать гораздо раньше, чем наступает закрепление в нем. Происходит это за счёт смены полного гармонического оборота чередованием Т и D. При этом в звучании возникает ощущение плагальности, как будто модуляция в В-dur произошла уже давно. Композитор пользуется акустическими закономерностями (функционально-тональная переменность), тем самым, давая слушателю

возможность предвосхитить B-dur, и затем закрепляет в нем тональное движение с помощью последовательности (DD VII₇^{□□3} – D7 – T).

Пример 2. Заключительное построение:



Первый аккорд представленной последовательности привлекает внимание обостренными мелодическими тяготениями *gis-a*, *b-a* и *e-f*. Здесь, как и в уже описанных случаях, происходит взаимопроникновение музыкальных приёмов, в данном случае – мелодии в гармонию.

Органый пункт как приём переосмысливается композитором, трансформируясь в противостояние акустических сфер, условно говоря, устойчивости и неустойчивости. А именно, сферы функционально определённой (главные аккорды B-dur) и функционально неопределённой (сфера квартаккорда).

Квартаккорд, появившись в контексте тонической гармонии (начальные такты) как интонационный вариант тонической квинты, в 17-м такте приобретает самостоятельное звучание. В следующем же 18-м такте и далее композитор в горизонтали пытается его разрешить в B-dur, в то время, как в вертикали прослеживается контрапункт названных выше акустических сфер: в нижнем фактурном слое – функциональной, в верхнем – квартаккорда.

Пример 3. Сказка op. 26 № 1, тт. 17-18:



Таким образом, органый пункт здесь строится на звучании автентического оборота, который в данном случае следует понимать как единую функционально определенную семантическую сферу.

Мелодическая линия в произведении зарождается в среднем регистре и выносится в верхний диапазон. Она имеет прямую мотивную связь со вступлением, но ритмически – самостоятельна. Сочетание дуольного и триольного ритма рельефно выделяет ее на фоне размеренных триолей в сопровождающем фактурном слое. В среднем разделе ее мотивная составляющая меняется, однако разнообразие ритма, виртуозные октавные вкрапления в ритмической фигурации делают ее звучание мощнее, но в то же время придают большую внутреннюю свободу. В репризном разделе мелодия звучит на октаву выше, чем в экспозиционном, подобно тембровому варианту в оркестре. Такой прием придает полифонизированной фактуре прозрачность, столь характерную для пасторального жанра.

Из сказанного можно сделать вывод, что композитор, работая с устоявшимися музыкальными средствами, придаёт им новый смысл, показывает в новом свете, при этом последовательно убеждая неожиданными решениями как слушателя, так и аналитика. Беря в работу лад, Метнер предлагает целый спектр «событий» в рамках звучания этого лада; основываясь на традиционной форме, работает с более мелкими структурами, придавая

драматическую устремленность трехчастной форме; вводит в арсенал музыкальных средств выразительности новое понимание звучания аккорда и аккордовой сферы. Все возможные черты жанра сказки складываются из ряда приёмов, имеющих у Метнера четкое драматургическое предназначение. Любая деталь может вдруг стать значимым персонажем и изменить ход событий.

Сказка оп. 26 № 2

Совершенно иной по характеру предстаёт вторая сказка цикла. Стремительность этюда в сочетании с напористым пунктиром тарантеллы на первый взгляд резко контрастирует с предыдущим произведением. Однако слушатель ощущает родство этих пьес, которое выражается такими средствами, как логика тонального движения, большая роль органичных пунктов, плагальность, сходство в распределении фактурных приемов в композиции, трехчастность общей структуры.

В сравнении с первой пьесой, границы формы здесь очерчены более четко. Первый раздел представляет собой два восьмитакта повторного строения с остановкой на доминантовой гармонии в восьмом и на тонике соль минора в шестнадцатом тактах.

Кроме того, связь устанавливается и через полифонизацию фактурных пластов. Верхний пласт представляет собой мелодическую фигурацию триолями, нижний – гармоническое наполнение. Как и в первой сказке, начальные три такта проходят на тоническом органном пункте, который в репризном разделе станет доминантовым. Этот приём устанавливает гармоническую арку Т-D в пьесе в целом, что, возможно, обусловило присутствие масштабной коды с главенством автентического оборота.

Отдельно отметим противостояние во времени плагального оборота основной (тт. 1-4) и плагального оборота параллельной тональностей (тт. 5-7), приводящее гармоническое движение к остановке на полиаккорде, в котором есть звуки T_53 и D_7 (т. 8).

Мелодическая фигурация экспозиционного раздела интересна своим ладовым решением. В первых четырех тактах в ней слышится звучание пентатоники, что достигается преобладанием звуков *es, f, g, b, c*. Тем ярче контраст внутри этой фигурации в сравнении с тактами 5-7, где в гармонии устанавливаются аккордовые последовательности:

$VI_53-II_7-D_9-VI_7 DD_9$

Важнейшим же структурным фактором является мотив, состоящий всего из двух аккордов: $D_7 - T$ (тт. 8-9, 16, 22). Выполняя одновременно функцию ритмической остановки и фактурного контраста, этот прием получит особую роль в коде (тт. 56-62), где он получит утверждение. Эти аккорды делят композицию на восьмитакты, однако же, композитор добивается расширения квадратности путем ритмического смещения в аккордовых «отбивках» с четвёртой на вторую восьмую (например, можно сравнить тт. 8-9 и 16).

Пример 4. Сказка оп. 26 № 2,

а) тт. 8-9:

б) т. 16:

В тринадцатом такте появляется новый мотив, основанный на ритмах тарантеллы, который оттеняет стремительный поток триолей легким, скерцозным пунктиром и большей интонационной устремленностью в верхний регистр. В дальнейшем этот мотив получит развитие в среднем разделе, перевоплощаясь из легкого, как бы порхающего, в драматический, напряженный. Это создается различными средствами, характеризующими развивающийся раздел (тт. 16-41).

Полифонизация фактуры и имитационность помогают композитору преодолеть классическую квадратность и создают структурную напряженность на уровне предложения, порождая структуру 1+2+2+3 такта. Начинается развивающийся раздел вступлением верхнего голоса (т. 17), затем этот мотив имитируется нижним голосом, дважды разрешаясь в *g-moll* (тт. 19, 21). С 21-го такта композитор переводит мелодию в верхний голос, удваивая ее в терцию и приводя к кадансу.

Благодаря проникновению в мажорный лад интонаций гармонического минора создается ладовое напряжение. Драматургия двух начальных восьмитактов развивающего раздела строится на интонационном конфликте уменьшенной и увеличенной кварт. К пунктирному мотиву добавляется тирата из трех шестнадцатых, захватывающая диапазон уменьшенной кварты в верхнем голосе. В нижнем же голосе этот мотив имитируется в диапазоне тритона с подчеркнутой увеличенной секундой между последними звуками.

Пример 5. Сказка ор. 26 № 2. Развивающий раздел:



Способствует этому и тональное движение. В первом восьмитакте мотив разрешается в *g-moll* (тт. 17-23), а в такте 24 переходит в *D-dur*, что расшатывает тональную устойчивость. Во втором восьмитакте (тт. 24-32) этот же мотив сначала разрешается в *D-dur*, затем в уменьшенный сектаккорд *f-h-d* (тт. 27), образовавшийся из-за замены намечавшегося отклонения в *h-moll*, и далее в *c-moll*.

Последний восьмитакт развивающего раздела (тт. 33-40) знаменуется новым мотивным материалом, теперь уже гротескного характера. Движение по звукам до-минорного трезвучия с украшениями в виде опеваний этих звуков поддерживается напряженным ходом в басу (*VI-V* ступени), подчеркивая тяготение в доминанту *c-moll*.

В этих двух, повторяющих друг друга фразах (4+4 такта), происходит главная модуляция пьесы, которая возвращает основную тональность – *Es-dur*. Общим аккордом композитор избирает увеличенный сектаккорд, который нотируется сначала в *c-moll* (*g-h-es*), а затем в *Es-dur* (*g-ces-es*). Аккорд этот выполнен в виде гаммообразного пассажа с проходящими звуками *d* и *fis*. Гармония увеличенного аккорда, таким образом, нивелируется, но тяготения *h-c* и *ces-b* хорошо ощущаются на слух. Отдельно стоит упомянуть метнеровскую аппликацию в этих пассажах, отличительной особенностью которой является употребление всех пяти пальцев одной руки подряд [7, 57].

Пример 6. Сказка ор. 26 № 2. Подготовка возвратной модуляции:



Репризный раздел (начиная с т. 41), как уже было отмечено выше, начинается с доминантового органного пункта, но особо хочется подчеркнуть изменение регистра на октаву вверх. Несомненно, такой прием здесь применен неслучайно. Композитор создает фактурную арку к первой сказке, где в репризном разделе мелодия таким же образом взлетела в просветленный регистр второй и третьей октав. Однако мотивно-жанровый конфликт (сопоставление этюда-жиги и настойчивого пунктира тарантеллы) остается, и для его уравнивания требуется кода (тт. 53-62).

Кода – возможно самый напряжённый момент в пьесе. Напористый характер тираты (с нарочито сжатой интонацией уменьшённой кварты) вступает в борьбу с маршевым характером отрывистых аккордов ($D_7^{+6} - T$). Здесь обостряются интонации первого (чистая кварта сопоставляется с уменьшённой) и гармоническое напряжение второго (простые ранее аккорды заменяются на усложненные): $DD VII_2^{\square 3} - D_7^{+6} - T$.

Пример 7. Сказка ор. 26 № 2. Кода:

В заключительных тактах гротеск сменяется на скерцозность (т. 63), а аккорды (т. 64) объединяются в равномерный ритм и в них появляются различные виды субдоминант: чистая, гармоническая (увеличенное трезвучие), альтерированная (на второй ступени с повышенной терцией) и неаполитанская.

Таким образом, вторая сказка цикла отмечена сочетанием различных музыкальных приёмов, которое создает картину драматического действия.

Мотивно-жанровое драматургическое решение воплощается в конфликте разных жанровых элементов – этюда (т. 1), тарантеллы (т. 13) и марша (т. 60). Причём первые два экспонируются непосредственно, а последний получает становление (из двух аккордов), развитие (в конфликте со вторым элементом) и в конце побеждает.

Во многом сходна с решением первой сказки и ладовая драматургия, но вместо отклонений здесь присутствуют явные тональные центры g -moll и c -moll. Гармоническая же арка, состоящая в обострении ладовых тяготений, присутствует уже не просто в виде аккордовой последовательности, а в виде мотивно-интонационного варьирования (сопоставление интонаций уменьшенной и чистой кварты).

Подчёркнутая плагальность отмечается широким применением аккордов субдоминантовой группы с расширением фонического поля до увеличенных аккордов и различных септаккордов.

Наконец, отметим и такой приём, как совмещение функций частей музыкальной формы [2, 43]. Выражается он тем, что в репризном разделе развитие и драматическое

сопоставление получают аккордовый мотив и мотив с тиратой, что характерно для развивающих разделов. Подобный же прием используется и в первой сказке, когда в репризном разделе появляются вкрапления из серединного.

Сказка оп. 26 № 3

Третья сказка представляет слушателю совершенно иную образную картину. Ностальгическая, с протяжной певучей мелодией, она звучит в новом ладовом и жанровом качестве. Однако при подробном рассмотрении разнообразных приемов композиции, можно обнаружить и ее родство с предыдущими произведениями цикла. Гармоническая драматургия, жанровое наполнение, появление вариантности, принципы структурной работы, а также идея вариантного обобщения в репризном разделе (т. 71) – все это роднит произведения цикла.

Жанровое решение пьесы строится на смешении черт вальса (композитор подчёркивает это в нотах указаниями «*poco a poco quasi valse*» и «*Tempo di Valse*») и баллады с ее песенным, эпическим характером (который поддержан указанием характера «*Narrante a piacere*»). Здесь отсутствует традиционная фактура вальса с чётким разделением пластов на бас, аккорды и мелодию, однако широкая, певучая мелодия (с характерными вальсовыми ритмоформулами: в разных сочетаниях с восьмыми, движение половинными с точкой) во многом созвучна лучшим образцам вальсов (например, Шопена или Чайковского). Сопровождающий пласт фактуры в каждом такте начинается с паузы, а после движения восьмыми звучит четвертная нота на третьей доле. Эти средства подчеркивают мерность, неторопливость музыкального высказывания и, в то же время, устремлённость к слабому времени такта.

Пример 8. Сказка оп. 26 № 3:

Op. 26 № 3

Кроме того, композитор нашёл общий для обоих жанров приём – проведение мелодии в басу (т. 34). С одной стороны, он акцентирует эпический характер музыки (удвоенная в октаву мелодия меняет характер со светлого, безмятежного на суровый, напряженный). С другой стороны, проведение мелодии в басу весьма характерно для вальсов второй половины XIX века (например, И. Штрауса) – это своего рода жанровый штамп вальса. В 39-м же такте композитор использует типичную балладную фактуру: мелодия в среднем регистре и аккордовое сопровождение на слабых долях октавой выше (подобная фактура использована Шопеном в начале баллады *g-moll*). Таким образом, можно отметить, что композитор пользуется приемом жанрового синтеза, что становится еще одной общей чертой сказок опуса 26.

Особенностью структуры является трехчастность целого с завершающим репризным построением, также характерная для всех сказок 26 опуса.

Экспозиционный раздел (тт. 1-16) по структуре подобен целому. Он состоит из начальной фразы (тт. 1-4), двух звеньев ее секвентного повторения (тт. 4-8), ее же инверсии (тт. 9-12) и репризного проведения в начальном варианте.

Развивающий раздел открывается обновлённой мелодией. В ней появляется движение половинными с точкой, усиливается значение пунктира, отмеченного выше (за счет его неоднократного повторения), а также добавляется поступенное движение четвертными.

В структуре этого раздела можно выделить три этапа. Первый (тт. 17-33) является развитием мелодическим. Для него характерно постоянное обновление мелодии, ее непрерывное движение от верхнего (вторая октава) к среднему (малая октава) регистру. Отдельно стоит отметить фактурное подчеркивание пунктирного ритма мелодии средним голосом (тт. 22-26), который исполняет роль гармонической фигурации.

Пример 9. Сказка ор. 26 № 3. Развивающий раздел:
(*poco a poco quasi valse*)

The musical score for Example 9 consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the following markings: *cantando*, **ca.*, *f*, *sempre accel.*, and *cresc.*. The second system is marked *Tempo di Valse*. The notation shows a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with various articulations and dynamics.

В такте 29 имитация мелодии нижним голосом позволяет слушателю предугадать следующий этап развивающего раздела (тт. 34-46), в котором разворачивается фактурный конфликт. Взяв две фразы мелодии, появившейся в 17-м такте, композитор добавляет к одной из них две дополнительные доли, что позволяет сделать фактурное расслоение путем наложения начала второй из них на ноты, добавленные к первой. Дополнительно этот прием подчеркнут удвоением первой фразы в октаву, что позволило добиться мощного, внутренне напряженного звучания мелодии; к тому же напряжение второй фразы при этом ослаблено за счет проведения ее в среднем «виолончельном» регистре. Такая фактурная работа свидетельствует о признаках оркестровой трактовки инструмента композитором.

Пример 10. Сказка ор. 26 № 3. Второй этап развивающего раздела:

The musical score for Example 10 shows the second stage of the development section. It includes markings for *2 3*, *m.s.*, and *diminuendo*. The notation features a melody in the right hand with some triplet-like figures and a rhythmic accompaniment in the left hand, with various articulations and dynamics.

Третий этап развития (тт. 47-54) – кульминационный. Здесь звучат первые два такта экспозиционной мелодии и возвращается её же фактура, но с расширенным (до двух с половиной октав) диапазоном и характерным избеганием сильной доли. Особенностью его является сдвиг мелодии на полтона, что в свою очередь, помогает слушателю предвидеть наступление репризы.

Репризный раздел инотонален, так как первые три его фразы звучат в *fis-moll* и лишь последняя возвращает начальный *f-moll*. Структура в соотношении с экспозицией полностью сохраняется, однако в 71-м такте появляется кода, где ниспадающий каскад шестнадцатых

мелодически очерчивает рисунок экспозиционной фразы, приводя мелодическое движение к начальной точке (*f* первой октавы). Кроме того, в такте 79 звучит дополнение, в котором сопровождающий мелодию фактурный элемент также возвращается к своей начальной точке (*f* большой октавы).

Тонально-гармоническое решение пьесы состоит в сочетании лада, функциональной гармонии и полифункциональных созвучий.

Гармония экспозиционного раздела отмечена тональным центром *f*-moll с добавлением аккордов из тональностей первой степени родства. В шестом и седьмом тактах появляются аккорды, представляющие *As*-dur (гармонический Π_43 и D_7), однако вместо разрешения в параллель *f*-moll звучит D_43^{-5} к *Des*-dur с разрешением. Интересна гармония 14-го такта, в которой посредством мелодической фигурации сочетаются два аккорда из *Des*-dur (Π_43 и VII_2), разрешающиеся в D_7 основной тональности. Звук *ges* здесь придает оттенок неаполитанской II ступени, что максимально сближает эти аккорды.

В развивающем разделе вступает в силу тонально-ладовая переменность. Для каждого из его этапов характерно своё звучание. На протяжении восьми тактов первого *As*-dur и *f*-moll ведут непримиримую борьбу, в ходе которой они сплетаются в один аккорд (т. 25), и аккорд этот становится модулирующим Π_7 в *Es*-dur.

В такте 27 происходит разрешение в *Es*-dur, который представлен в виде миксолидийского лада. Композитор подчеркивает это, проводя миксолидийскую гамму в поступенном движении вверх и смешанном – вниз.

Второй этап развития характеризуется сопоставлением звучания лада с диапазоном тритона: *a-b-c-des-es* (тт. 34-38 и 43-46) и тонально определенного, но функционально неустойчивого *b*-moll (из-за преобладания гармонических красок малого минорного септаккорда в тт. 39-42).

Пример 11. Сказка ор. 26 № 3. Второй развивающий этап:



Третий этап развития представляет слушателю полифункциональное звучание. В верхнем пласте фактуры представлены мелодического вида однотерцовые *F*-dur и *fis*-moll. Композитор подчеркивает их одновысотность, нотируя гармоническую VI ступень *F*-dur как *cis*. Нижний же фактурный пласт представлен звучанием малого мажорного септаккорда (*h-dis-fis-a*), которое обогащается присоединением секстового тона (*g*), а также удвоением тритона *dis-a*.

Пример 12. Сказка ор. 26 № 3. Третий этап развития:



Репризный раздел, как уже отмечалось выше, звучит в *fis*-moll, что очевидно было тонально подготовлено сопоставлением *F*-dur–*fis*-moll. Однако в самом его начале (т. 55)

присутствует гармоническая арка к предыдущей сказке. В обоих случаях первый аккорд репризы – K_64 , который в третьей пьесе подготовлен $UmDD VII_7$.

Подробное сравнение с экспозицией позволяет проследить обратную модуляцию $fis-moll-f-moll$. В 61 такте звучит D_7 параллельной тональности, но, в отличие от подобного такта экспозиции, в мелодии присутствует третья низкая ступень, что приводит к изменению следующего аккорда. В структурном отношении он по-прежнему является терцквартаккордом, но теперь не mB_43^{b5} , а mUm_43 . Этот аккорд намечает отклонение в $g-moll$, т. к. сразу после него звучит D_7 , будто бы в него и разрешающийся. Но вместо тоники композитор помещает I_43 , который к последней доле такта 64 приобретает краску mUm_43 , становясь модулирующим II_43 основной тональности. Последующая кода закрепляет $f-moll$ продолжительным (4 такта) органным пунктом на звуке F контроктавы. Композитор обозначает этот органный пункт как бы уходящим в вечную жизнь, ставя «французскую лигу», которая ни с чем не соединена. Такие слова можно подкрепить, анализируя мелодический рисунок среднего голоса. Восьмые интервалльно очерчивают старинный мотив «Dies Irae», трижды повторяя его в диатонической секвенции с шагом на секунду вниз.

Принцип мотивной вариантности в третьей сказке подробно рассматривает О. Марксон в своей работе «A Study of Nikolai Medtner's Compositional Technique: Form and Narrative in Tales» [11, 24]. Исследователь показывает интонационное единство всех мотивов в каждом разделе пьесы. Первая фраза (тт. 1-4) является как бы матрицей для всего мелодического развития. И композитор это показывает уже в экспозиции, давая разные варианты темы из первых четырех тактов.

На дальнейшее развитие оказали влияние следующие элементы музыкальной речи:

- поступенное движение (т. 1),
- скрытое двухголосие (т. 2 первая и вторая доли),
- кварта (или терция) в сочетании с секундой (т. 4, три последние восьмые).

Отдельно нужно сказать о проявлении вариантного принципа в коде, где создается ощущение, будто время сжимается и ускоряется (композитор требует «*sempre più mosso*»), длительности становятся одинаковыми шестнадцатыми, но мелодический рисунок повторяет секвенцию из тактов 4-6 с дополнительным звеном от *des*.

Интересна в коде интервальная драматургия. С 71 по 73 такт среди интервалов, возникающих между голосами, главенствуют консонансы (секста, две терции и квинта), с 74 по 76 такт – напротив, главенствуют диссонансы (секунда и тритоны), и лишь однажды на последней восьмой 2-й доли 74 такта мелькнула тоническая квинта.

Пример 13. Сказка op. 26 № 3. Кода:

Эта борьба консонансов и диссонансов, как и остальные приемы, поддержана в следующих 77-78 тактах тем, как композитор выписал трель. Она состоит из переключки

секунды *f-g* и уменьшенной квинты *e-as*, которые в момент выхода из трели сходятся в унисоне *f* – начальной точке сказки.

Сказка оп. 26 № 4

Завершающая сказка цикла интересна сочетанием различных черт, характерных для предыдущих пьес: гармонической логики с сопоставлением устойчивой и неустойчивой ладотональных сфер, игры жанровыми средствами, структурной трёхчастности с обобщающей кодой.

Экспозиционный раздел произведения имеет структуру простой двухчастной репризной формы. Первый период повторного строения состоит из двух предложений по три такта, второе из которых завершается в доминантовом *cis-moll*.

В первом же предложении на протяжении трех тактов Метнер показывает два мотива (подобно двум ипостасям условного героя сказки). Первый (тт. 1-2) – сдержанный, суровый, содержит маршевое начало с подчеркиванием пунктирного ритма и характерной аккордовой фактурой, как бы отмеряющей шаги. Вторым (т. 3), скерцозный, словно передразнивающий первый наличием пунктира и аккордов, но записанный длительностями, укороченными вдвое.

Пример 14. Сказка оп. 26 № 4. Основная тема:

The musical score for Example 14 is presented in a grand staff format. It begins with a tempo marking of *Sostenuto* and a metronome marking of a quarter note equal to 72. The first section is marked *tranquillo* and *p*. The second section is marked *m.s.* and *poco scherzando*, with dynamics *sf* and *m. d.* indicated. The melody is primarily in the upper register, while the accompaniment is in the lower register.

Фактурное решение первого мотива таково, что мелодия вплетается в аккордовое сопровождение. Это дает основание увидеть параллель с предыдущей сказкой цикла, когда композитор использовал средства жанра баллады в подобном же фактурном варианте. Аккордовая линия подчинена своей драматургической логике: в первом такте их движение направлено вниз, во втором – вверх, в четвертом и пятом тактах, являющихся в структуре вторым предложением, движение аккордов происходит только в нисходящем направлении.

Образ, представленный двумя мотивами, порождает тонально неустойчивое развитие (тт. 7-10). Сначала мелодия первого мотива переносится в нижний регистр, приобретая напряженный, суровый оттенок. В 8-9 тактах тональное движение (*h-moll* и *D-dur*) активизируется восходящей секвенцией с шагом в терцию, при этом устойчивым для каждой новой тональности выступает тонический секстаккорд. В 10-м такте скерцозный мотив также проходит в нижнем регистре, и образный строй обоих мотивов объединяется (композитор дает указание «*forte, risoluto*»). Объединяющим началом для обоих мотивов является здесь не только низкий регистр, но и направленность аккордового сопровождения. Регистрово отделившись от мелодии, аккорды стали более рельефны в фактуре, а их направленность поменялась. Теперь движение идет вверх, мелодически захватывая диапазон от *fis* первой октавы до *c* второй, создавая единый образ напряжения и устремленности к репризе в 13-м такте. Она вступает решительно и гораздо мощнее (*fortissimo*), ее аккордовое сопровождение уплотняется за счет подключения малой октавы и применения арпеджиато.

Кроме регистрового изменения мелодии, имеющего важное значение и здесь, и в третьей сказке (а в первых двух мелодия переносилась вверх, максимально осветляя образ), в 13-18 тактах имеется добавление перехода к структуре экспозиции, как в сказке № 1. В этих тактах происходит модуляция в параллельный *A-dur*. Подобно тому, как в 17-м такте первой сказки композитор выводил музыкальное развитие за пределы тональности, так и в данной

сказке *fis-moll*, не получая разрешения в тонику, оно продолжается нисходящей секвенцией, состоящей из терций и секунд, максимально маскируя тональное движение.

Анализ этой секвенции можно произвести двумя способами. Это позволит, условно установить ее функциональную логику. Первый способ – рассмотреть цепочку интервалов по два, начиная с терции *cis-eis*, которая, учитывая предыдущее движение, звучит как доминантовая гармония к *fis-moll*. В следующем интервале появляется звук *fis*, что даёт основание трактовать его как разрешение предыдущего аккорда. Однако вместе устойчивый тонический *fis* сочетается с диссонирующим *e*, который, в таком случае, может расцениваться как прием эллипсиса (разрешение происходит не в ожидаемый аккорд).

Учитывая, что диссонанс тяготеет в консонанс, выявляется еще одна особенность этой секвенции – смещение времени разрешения диссонанса с сильного на слабое (а именно, на вторую восьмую доли). При этом мелодическая линия одного голоса все время переносится в другой, создавая переключку гармонических и физических голосов (направление штилей сохранено):

Пример 15. Сказка ор. 26 № 4. Предрепризное построение:

Похожий приём можно встретить в финале Шестой симфонии П. И. Чайковского, где композитор разделяет мелодическую линию между первыми и вторыми скрипками, создавая внутреннее напряжение музыки.

Пример 16. Чайковский. Симфония № 6. Финал:

Метнер, выстраивая таким способом цепочку аккордов, создает функциональную дезориентацию, скрывая гармонические очертания нисходящей модулирующей секвенции с шагом в большую секунду. В ней участвует секундакорд (представленный интервалом секунды), разрешающийся в сексту (которая оказалась нотированной в обращении). В последнем звене появляется звук *dis*, обрывающий секвентную цепочку тяготением в *e*, устанавливая *A-dur*, который представлен цепочкой аккордов $T_6 - V_{mDD} VII_2 - II_7$ (тт. 15-18).

В развивающем разделе (т. 19) особое значение приобретает тональная драматургия. Движение от устойчивых тональных центров к неустойчивому звучанию септаккордов и активизация секвенционного движения – вот главная особенность этого раздела.

Мелодия, состоящая из двух элементов (интонация нисходящей терции (*a-fis*) и вопросительная попевка (*fis-e-a*), которая в дальнейшем получит развитие), в первом разделе (тт. 19-30) проходит в A-dur и E-dur с секвентным повторением в тактах 28 и 30 мотива из такта 21 в *fis-moll*. Во втором разделе эта мелодия проводится в D-dur и A-dur, образуя тональную арку всего развивающего раздела и очерчивая структуру, подобную экспозиции.

Начиная с 31 такта, появляется движение тридцать вторыми и выход из двудольного метра в трехдольный. Длительности группируются по шесть шестнадцатых, хотя размер и тактовые черты сохраняются. Меняется и характер музыки: она приобретает пасторальный оттенок. Фактура усложняется за счет подчеркивания отдельных звуков гармонической фигурации (см. пример 17).

Далее, после проведения мелодии в D-dur (тт. 35-39), фигурация добавляется к репризному проведению в A-dur. Композитор соединяет элементы фактуры разных структурных элементов развивающего раздела, как бы показывая художественный образ с разных сторон и создавая драматургическую арку к экспозиции пьесы.

Пример 17. Сказка ор. 26 № 4. Развивающий раздел:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with treble and bass clefs. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The music is in a key with two sharps (D major). The first system includes fingerings such as 2 1, 5 4 5, 5 4 5, 1 2 3 2. Dynamics include 'p cresc. ed accelerando'. The second system also has two staves. It includes dynamics like 'f ritenuto p' and 'sotto'. Fingerings include 1 1 3 5 1. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Наконец, в 44-м такте вступает заключительный раздел, подготавливающий репризу. Ему присуще особое гармоническое напряжение. Мелодия звучит тонально неустойчиво, на гармонии mB_7 и Um_7 . Ее звучание усложняется необычным ладовым решением (*g-a-b-c-dis-e-fis*), состоящим из фрагментов *e-moll* и *g-moll*. Этот звукоряд имеет свое противопоставление в виде триады с квинтой и расщепленной терцией (*cis-fis-g-a-ais*). В результате в конце раздела (тт. 54-55) вопросительно звучит гармония mUm_4^3 , подводящая к разрешению в *cis-moll*, с которого и начнется реприза.

Как и в третьей сказке, репризный раздел (тт. 56-77) начинается в новой тональности – *cis-moll*. Структурно здесь повторяются первые 10 тактов, но далее форма расширяется за счет секвенции, которая дважды повторяет скерцозный мотив с секундовым шагом (от звуков *d, e, fis*), а последнее звено (т. 67) переносится уже на терцию выше предыдущего.

Кульминация всего раздела – такты 68-69. Их функция в структуре – реприза, но в новом качестве – это одновременно итог всей сказки. Теперь маршевый мотив звучит в основной тональности, мощно, решительно.

В 70-м такте наступает последняя часть репризного раздела, выполняющая функцию коды. Здесь развитие получают два мотива из переходной части, прозвучавшей после экспозиции: секвенция из 13-го такта и оборот с приемом дезальтерации, на фоне которого звучал мотив с интонацией нисходящей секунды и восходящей квинты (т. 15).

Подобная секвенция уже была проанализирована выше, и в ней была выявлена тональная логика. Однако в условиях расширения масштаба следует расширить и взгляд на аккорды этой секвенции. Рассмотрим ее по два аккорда на каждую четвертную долю. Один возникает на основе интервала между первой и второй шестнадцатыми, а второй (уже

аккорд) образуется между второй, третьей и четвертой шестнадцатыми. Основанием для этого можно считать группировку шестнадцатых под общим ребром по четыре вместо раздельной:

Пример 18. Сказка ор. 26 № 4. Репризный раздел:

Приведённый пример иллюстрирует несколько наблюдений. Во-первых, из пяти фрагментов, первые два являются точной репризой экспозиции, а последние два – секвентной транспозицией второго и третьего. Во-вторых, прямоугольниками выделены звуки, образующие аккорды. Первые три аккорда – мажорные трезвучия, четвертый – U_m6 . Во фрагментах, обозначенных цифрами «3», «4» и «5» звуки в прямоугольниках составляют сначала трезвучия, затем неполные септаккорды, образуя восходящую секвенцию с секундовым шагом вверх. Наконец, в-третьих, звуки, образующие мелодическую линию хроматическими полутонами, обведены кругами. Каждый из этих звуков, является септовым тоном доминантового септаккорда к трезвучию, образуемому звуками в прямоугольниках. Все эти наблюдения демонстрируют тесную мелодическую и функциональную взаимосвязь.

Такты 73-74 также примечательны секвенцией, образованной из первого мотива развивающего раздела (тт. 19-20). Интонация чистой кварты в мелодии изменилась на уменьшенную, обострив мелодическое напряжение. Как следствие, большее значение здесь приобретает гармоническое движение. Нисходящие хроматические ходы в басу очерчивают направление секвенции вниз по полутонам (*d-cis-his-h*). Интересно и то, что доминантовая сфера здесь представлена лишь в виде «рахманиновской гармонии» ($VII_4^3 \Gamma^6$), чем подчеркнута особая, метнеровская плагальность в заключительных эпизодах сказок.

Только в 75-м такте появляется D_7 как проходящий аккорд на слабом времени (вторая шестнадцатая второй четверти), а также в виде $VII_6^{b3, \Gamma}$ на последнюю восьмую такта. А такт 76 целиком поглощен плагальной гармонией с субдоминантами в виде II_6^5 и s_6 .

В результате рассмотрения четырех сказок Метнера ор. 26, можно отметить следующие черты его гармонического стиля:

- особая роль гармонической плагальности – композитор раскрывает возможности не только плагальных каденций, он показывает гармоническую игру, в которой функциональная переменность проявляется как бы «превращением» субдоминанты в новую тонику;

- сопоставление звучания функциональной гармонии с нетерцовыми созвучиями, ладового фонизма с эмансипацией отдельных аккордов (mB_7 , U_m7) в отдельные фонические области; обострение интервального звучания (в частности интонации уменьшённой кварты, которая проходит красной нитью, объединяя сказки в цикл);

– активное применение альтераций (с их мелодически обострённым звучанием), а также аккордики расширенного мажоро-минора, за счёт чего происходит ладовое обогащение гармонического поля каждой функции.

Нельзя не отметить и другую сторону этих пьес, а именно – способ их объединения в цикл. Е. Б. Долинская отмечает свободу композитора в выстраивании драматургической линии: «Сказки Метнер всегда объединял в циклы. ... Показателен репертуарный монтаж сказок в клавирабендах композитора. Сказки Es-dur и f-moll из ор. 26 были наиболее частыми в его «сказочных» программах» [3, 136]. То же самое отмечается и в концертной практике С. В. Рахманинова: «Первая сказка (ор. 20 *прим. автора*) стала популярной еще при жизни композитора: С. В. Рахманинов включал ее в программы своих концертов наряду со сказками ор. 26 № 3 и ор. 34 № 3» [3, 140].

В ходе анализа установлены и следующие особенности, объединяющие пьесы в цикл:

– гармонические арки: плагальные обороты, сопоставление тонально определенного и внетонального звучания, «лейт»-интонация уменьшенной кварты, полутоновые тональные смещения, кадансовая гармония вместо тонической в начале репризных разделов;

– структурная трёхчастность с изменением репризы, применение переходов между экспозиционным и развивающим разделами, коды (от небольшой в первой сказке, до масштабно сопоставимой с частью репризного раздела в четвёртой);

– фактурная логика, с контрастом среднего и верхнего регистров в первых двух сказках, и среднего и низкого в последних;

– жанровое обобщение, путем соединения черт различных жанров и получения в итоге синтетического жанра – сказки;

– наконец, придание музыкальной логике устремлённости, усиление кульминации за счет сочетания развивающей и репризной функций в кодах.

Тональная разомкнутость цикла не опровергает тезис о его целостности. Первые две сказки при всём своём жанровом различии воплощают единый мир светлых жизненных ощущений. Не случайно они звучат в одном строе – Es-dur. Далее, как отмечалось, устанавливается восходяще-поступенное движение по минорным тональностям: Es – f – fis. Причем направленность к fis четвертой сказки предугадывается в третьей, в которой аналогичная направленность осуществлена в предрепризном разделе и в самой репризе.

В целом 26-й опус сказок Метнера представляется как своеобразная история героя, прошедшего путь от беззаботной созерцательной жизни через разные жизненные перипетии, как бы оставившие неизгладимый след в его душе. И герой этот остался наедине с собственными воспоминаниями о былых достижениях. Догадывался ли композитор, что через 30 лет эта история будет восприниматься как автобиографическая?

Литература

1. *Алексеева И. В.* Поэтика жанра в «сказках» Н. Метнера // Вопросы поэтики и семантики музыкальных произведений. 1998. Вып. 144. С. 141 – 159.
2. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1977. 332 с.
3. *Долинская Е. Б.* Николай Метнер. – М.: Музыка, 2013. 328 с.
4. *Зетель Н. З.* Метнер-пианист // Музыкальная жизнь. 1973. №18. С. 15.
5. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979. 536 с.
6. *Метнер Н. К.* Муза и мода. – Париж: YMCA-PRESS, 1978. 156 с.
7. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора. – М.: Музыка, 1979. 71 с.
8. *Мясковский Н. Я.* Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика (1913) // Музыкальная жизнь. 2005. № 1. С. 32-35.
9. *Нейгауз Г. Г.* Современник Скрябина и Рахманинова // Советская музыка. 1961. № 11. С. 72-75.

10. Подпорошникова Е. В. Николай Метнер: Поиск утраченной гармонии // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2009. № 3. С. 26-33.

11. Предвечнова Е. О. К вопросу об исполнительском стиле Н. К. Метнера-пианиста // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 92-96.

12. Markson Oliver H. A. Study of Nikolai Medtner's Compositional Technique: Form and Narrative in Tales. New York: CUNY Academic Works. 2017. P. 22-42. [Сетевое издание] https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1853

Рак Е.С.

Особенности строения и музыкальный язык юношеских песен А. Берга

Начало творческого пути А. Берга представлено внушительным количеством песен, которых насчитывается около 80. Их форма и содержание во многом созвучны таланту и навыкам молодого композитора, что подтверждает издатель сборников Кристофер Хейли: «Юношеские сочинения Берга – почти исключительно песни – именно потому так интересны и обладают самостоятельной ценностью, что по форме и содержанию они соответствуют таланту, умениям и многосторонним интересам начинающего музыканта и при этом служат показательным документом его отношения к музыке» (цит. по: [3, 85]).

Для большинства художников юность – чрезвычайно плодотворное время искренних высказываний, поиска и становления стилевых черт. Сказанное в полной мере можно отнести и к творчеству Берга. Его раннее письмо пронизано эстетикой *fin de siècle*, в которой «мир колеблется между отрешённой тоской, болезненной тягой к смерти и экстатическими объяснениями в любви» [3, 86]. Берг, как и многие люди в юношеские годы, нуждался в том, чтобы высказать в музыке свои внутренние переживания. «Бегство в мир творчества было обусловлено душевными потрясениями, депрессиями, тревожностью взросления. Для молодого человека – это попытка взаимодействия с реальностью, способ преодоления душевных разочарований». [8, 92]. Г. Херренрайд вспоминает, что именно он подтолкнул Берга к мысли о первом сочинении: «Ты должен попробовать сочинить что-нибудь сам однажды, – песню, например» (цит. по: [13, 56]).

В юношеские годы Берг активно увлекался музыкой австро-немецкой традиции, «домашнее пение, игра на фортепьяно в четыре руки, декламирование стихов, чтение драматических произведений по ролям было важной составляющей бюргерского быта» [8, 91]. Он был автодидактом, который через собственный опыт усваивал музыкальный язык своих предшественников, их стилевые черты, предпочтения в области жанров. Так же, как в своё время И. Брамс, Г. Вольф, Г. Малер, Ф. Шреккер и А. Шёнберг, Берг прокладывал творческий путь в жанре песни.

Начинающий автор был ведом своим врождённым талантом, находился в постоянном поиске вдохновения, которое обнаруживал в музыке и поэзии. На юношу оказало влияние творчество Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Малера, Р. Штрауса, Р. Вагнера, П. Чайковского и Э. Грига. Его интересовала поэзия как современных авторов (Ибсена, Лоренца, Бирбаума, Якобовского, Грейффа, Рильке), так и более поздних по времени (Гёте, Гейне, Рюккерта, Эйхендорфа, Гейбеля, Хоенберга). Все эти имена объединяет волнующая Берга тематика, на которую откликается его юное пылкое сердце. Она близка ему по духу, что, в свою очередь, отражает стиль и взгляды романтической и позднеромантической эстетики. «Восторженность чувств, порывистость, чуткость музыкального слуха юного музыканта, стремление освоить богатства австро-немецкой музыкальной культуры стали основой первых сочинений композитора» [8, 92].

Так, не имея теоретической базы, Берг многое осваивал самостоятельно, открывал для себя огромное пространство для экспериментов, в которых в будущем раскрылась неповторимая индивидуальность его творчества.

К счастью, мы имеем возможность прикоснуться к этой ценной коллекции песен, собранной в несколько тетрадей и изданной Кристофером Хейли¹. Берг писал музыку, скорее всего, импровизируя, исходя из собственных умений и навыков автодидакта. В музицировании он был ведом скорее слуховыми ощущениями, нежели рациональным началом; каждое произведение рождалось путём следования интуиции. Об этом, в частности, мы можем судить по внезапным гармоническим переходам, разомкнутым тональным планам, предслышанию тембровых, ладовых и гармонических красок. Музыкальная ткань у Берга часто изобилует изысканной хроматизированной гармонией, дистанцированной от функциональности. Автор сочиняет «вне системы», поскольку не знает про тональность и вообще не посвящён в законы теории музыки. Красочные аккордовые сопоставления и необычные гармонические соотношения часто возникают из-за линейности голосоведения. Чутье предслышания оправдывает некоторые вольности в записи, которые Берг позволял себе по неопытности: будь то «случайная» замена размеров в тактах или запись без ключевых знаков. Вместе с тем, молодой автор уделял внимание ансамблевой стороне сочинения – заботился о балансе между голосом и сопровождением. Он нередко дублирует в октаву и имитирует в разных регистрах вокальную партию, за счёт чего образуется некое тембровое эхо. Такой приём придает всему звучанию объём и расширяет музыкальное пространство.

По словам Хелен Берг, композитор не хотел, чтобы его юношеские песни стали известны, и потому не публиковал их при жизни. Стремление Берга к сокрытию своего раннего творчества вызвано рядом причин. Одна из них – тематика песен и текстов, в которых чрезмерно выражены чувственность и откровенность. Другая – технические недочёты, смущающие и мешающие Бергу открыть песни миру. Однако позволим заметить, что они представлялись «несовершенствами» Бергу-мастеру, находящемуся уже совсем в другой временной точке, который с вершины пирамиды вглядывался в её основание. Мы же будем рассматривать эти сочинения как яркие артефакты творческих экспериментов. Песни вызывают интерес, прежде всего, из-за спонтанного подхода к их созданию, из-за непосредственности одновременного изображения и выражения чувств.

Основное внимание музыковеды-исследователи уделяют более известному творчеству Берга, созданному в период после 1904 года. Первые же сочинения не сразу стали известны и доступны для изучения (К. Хейли опубликовал первый том песен лишь в 80-х годах XX века), поэтому и работ, посвящённых этому периоду творчества, не так много. Отметим, что всё-таки юношество и жизнь этих лет освещены в работах Ю. Векслер [3; 4], М. Тараканова [9], в воспоминаниях А. Шенберга [10], а также в зарубежных работах С. Адамс [11], М. Карнера [12], К. Хейли [13]. Песенному творчеству Берга также посвящён ряд работ авторов: Н. Алексеенко [1], Ю. Клусона [5], Л. Кокоревой [6]. Относительно же предмета изучения в данной статье, а именно «Юношеских песен», публикаций не так много, но, тем не менее, некоторые исследования самого раннего творчества можно найти в работах А. Скорысейвой [8] и С. Адамс [11], а ценные замечания о жизни Берга – в книгах и заметках К. Хейли [13; 14].

* * *

В поле исследования данной статьи – 23 песни А. Берга, собранные К. Хейли в I том юношеских песен [14]. Хейли расположил их в сборнике в соответствии с датами создания. От первой песни до последней проходит отрезок времени с лета 1901 года до 1904, то есть около трёх лет.

Вокальные партии большинства песен отличаются интонационной яркостью и мелодической органичностью, благодаря чему они хорошо запоминаются и быстро

¹ В доме Бергов первыми исполнителями его песен стали брат Чарли и сестра Смарагда, а первым слушателем был его преданный друг Г. Вацнаур.

схватываются слухом (к таким примерам можно отнести песни №№ 4, 7, 8, 11, 13, 14, 17; см. примеры 1а, 1б, 1в). Что же касается композиции, отметим, что индивидуальная форма той или иной песни зачастую зависит от поэтической структуры, образного и тематического содержания стиха. При этом среди рассмотренных примеров нет сложных форм.

Пример 1а. Песня № 17 «Am Abend» («Вечером») на стихи Э. Гейбеля:

Ziemlich bewegt, doch empfunden

Du feuch - ter Früh - lings - a - bend, wie hab' ich dich so
gern! Der Him - mel wol - ken - ver - han - gen, nur hie und da ein

Пример 1б. № 14 «Ich will die Fluren meiden» («Я не пойду на луг весенний») на стихи Ф. Рюккерта:

Sehr mäßig

Ich will die Flu - ren
mei - den mit mei - nem trü - ben Gram, daß

Пример 1в. № 8 «*Viel geliebte schöne Frau*» («Бесконечно любимая») на стихи Г. Гейне:

Andante

Spät - herbst - ne - bel, kal - te

Träu - me ü - ber - flo - ren Berg und Tal;

p *mf* *f* *bewegter*

Проведя анализ всех песен, предлагаем их следующую классификацию, включающую три большие группы. В основу такого деления положен критерий тематической повторности и репризности. К первой группе отнесём песни *куплетной* формы, бóльшая часть которых представляет собой запевно-припевную структуру. Вторую группу образуют *репризные* формы (двухчастные и трёхчастные). Третья группа включает *сквозные* контрастные и неконтрастные¹ формы.

I. Куплетные:

1) куплетная без припева

- № 1 «*Herbstgefühl*» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера (лето 1901);

2) запевно-припевные

- № 3 «*Woder Gold regensteht*» («Под золотым дождем счастья») на стихи Ф. Лоренца (весна 1902);
- № 6 «*Abschied*» («Прощание») на стихи Е. Монстерберга-Мюненкау (весна 1902);
- № 8 «*Viel geliebte schöne Frau*» («Бесконечно любимая») на стихи Г. Гейне (осень 1902);
- № 10 «*Sternenfall*» («Звездопад») на стихи К. Вильгельма (1902);
- № 18 «*Vorüber!*» («Всё прошло!») на стихи Ф. Висхабера (осень 1903).

II. Репризные:

1) Двухчастные:

- № 4 «*Lieddes Schiffermadels*» («Песня матросских дев») на стихи О. Бирбаума (весна 1902);
- № 5 «*Sehnsucht I*» («Тоска I») на стихи П. Хоенберга (осень 1902);
- № 14 «*Ich will die Fluren meiden*» («Я не пойду на луг весенний») на стихи Ф. Рюккерта (1903);
- № 15 «*Geliebte Schöne*» («Любимая моя красавица») на стихи Г. Гейне (1903);
- № 19 «*Schlummerlose Nächte*» («Бессонные ночи») на стихи М. Грейфа (осень 1903);

¹ В данном случае, при делении сквозных форм на контрастные и неконтрастные, мы считаем целесообразным воспользоваться классификацией Ручьевской [7, 150].

▪ № 20 «*Eswandelt, waswirschauen*» («Всё в постоянном изменении») на стихи Дж. Эйхендорфа (1904);

▪ № 22 «*Im Morgengrauen*» («На рассвете») на стихи К. Стилера (~1904).

2) *Трехчастные*:

▪ № 9 «*Sehnsucht II*» («Тоска») на стихи Г. Гейне (осень 1902);

▪ № 11 «*Sehnsucht III*» («Тоска») на стихи П. Хоенберга (осень 1902);

▪ № 13 «*Ferne Lieder*» («Далёкие песни») на стихи Ф. Рюккерта (1903/1904-1905);

▪ № 17 «*Am Abend*» («Вечером») на стихи Э. Гейбеля (лето 1903).

III. Сквозные

1) *Контрастные*:

▪ № 2 «*Spieleute*» («Музыканты») на стихи Г. Ибсена (весна 1902);

▪ № 7 «*Grenzen der Menschheit*» («Границы человечества») на стихи И. Гёте (осень/зима 1902);

▪ № 21 «*Liebe*» («Любовь») на стихи Р. Рильке (1904);

▪ № 23 «*Grabschrift*» («Эпитафия») на стихи Якобовского (1904).

2) *Неконтрастные*:

▪ № 12 «*Ich liebe dich!*» («Я тебя люблю!») на стихи Х. Грабе (1903);

▪ № 16 «*Schatten leben*» («Жизнь теней») на стихи М. Грейфа (лето 1903)¹.

Судя по хронологии создания песен, Берг начинает с наиболее простых форм, причём в их освоении есть некоторая последовательность и закономерность: первыми были написаны куплетные и двухчастные репризные; первая же трёхчастная композиция (№ 9) написана осенью 1902. Весной 1902 г. появляется и первая песня в сквозной форме – № 2, что можно рассматривать как путь к освоению трёхчастных форм. С 1904 г. Берг сочиняет «истинно» сквозные формы (№№ 21, 23) со свободным комбинированием музыкальных и текстовых строф.

В последующих разделах статьи рассмотрим особенности письма Берга в каждой группе песен.

Соотношение музыкальной и стиховой форм Куплетные формы

В эту группу форм входит шесть песен (№№ 1, 3, 6, 8, 10, 18), которые построены на основе куплетного принципа. Большинство из них (кроме № 1) имеют запевно-припевную структуру.

Количество строф в поэтических текстах равно двум, либо трём, что сказывается на масштабе формы. Песни, написанные на двухстрофный стих в большинстве случаев представляют собой один куплет. Так, например, песня № 18 «*Voriüber!*» («*Всё прошло!*») на стихи Ф. Висхабера, отличается своей простотой и точностью соответствия разделов – по одной строфе приходится на каждый музыкальный раздел. Песня № 6 «*Abschied*» («*Прощание*») на стихи Е. Монстерберга-Мюнненкау, имеет сходное распределение разделов с предыдущим примером, однако ее припев функционально поделен на две небольшие зоны: развивающую (10-14 тт.) и замыкающую (15-19 тт.).

Немного интереснее построена песня № 10 «*Sternenfall*» («*Звездопад*») на стихи К. Вильгельма. Запеву и припеву здесь соответствуют две строфы, однако данная форма на этапе своего завершения осложняется элементом тематической рифмы, возникающей между окончаниями двух половин куплета (тт. 11-13 и 19-22).

Более замысловатые варианты взаимодействия текстовой и музыкальной формы наблюдаются в песнях, в которых три текстовых строфы распределяются на два куплета

¹ Частично иной подход к классификации представлен в диссертации С. Адамс [11, 121].

запевно-припевной структуры (№№ 3, 8). Так, например, в песне № 8 «*Viel geliebte schöne Frau*» («Бесконечно любимая») на стихи Г. Гейне, куплеты по структуре и музыкальному наполнению отличаются минимально. При этом членение поэтических и музыкальных строф/строк можно представить разными способами. Две строки стихотворения соответствуют одному музыкальному разделу, следовательно, каждая строфа музыкально поделена на две части: a/b – c/a – b/d. Однако повторность музыкальных фраз подсказывает иную группировку – по три раздела: a/b/c – a/b/d. Данный вариант членения песни на два куплета кажется убедительнее строфического принципа, из чего делаем вывод о том, что форма пьесы складывается из двух куплетов, в которые входят по полторы строфы из шести строк (Примеры 2а, 2б).

Пример 2а. № 8 «*Viel geliebte schöne Frau*» («Бесконечно любимая») на стихи Г. Гейне, деление текстовой и музыкальной структур:

The image shows a musical score for the song "Viel geliebte schöne Frau" by Heine. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and starts with the tempo marking "Andante".

System 1 (Measures 1-5): The vocal line begins with a "запев" (introductory phrase) on measure 1. The lyrics are "Spät - herb - st - ne - bel, kal - te". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic.

System 2 (Measures 6-11): The vocal line continues with "Träu - me ü - ber - flo - ren Berg und Tal;". The piano accompaniment features dynamics of *p*, *mf*, and *f*. The tempo marking "bewegter" (more moving) appears at measure 10.

System 3 (Measures 12-22): The vocal line begins with a "припев" (chorus) on measure 12. The lyrics are "Sturm ent - blät - tert schon die Bäu - me und sie schau'n ge - spen - tisch kahl;". The piano accompaniment features a dynamic of *f*. The tempo marking "eintönig" (monotonous) appears at measure 17. The score ends with a bracket indicating the "второй куплет" (second stanza) starting at measure 21.

Additional annotations include "конец первой строфы" (end of the first stanza) with an arrow pointing to measure 11, and "второй куплет" (second stanza) with a bracket around measures 21-22.

Пример 26. Деление текста в песне № 8:

первый куплет	I. Spätherbstnebel, kalte Träume, überflogen Berg und Tal, Sturm entblättert schon die Bäume, und sie schau'n gespenstig kahl.	I. Осень. Пал туман на доли, Луг во мгле сырой исчез, Ветер листья рвёт, и голый, Замерзая, стонет лес.
	II. Nur ein einz'ger, traurig schweigsam einz'ger Baum steht unentlaubt, feucht von Wehmutstränen gleichsam, schüttelt er sein grünes Haupt.	II. Лишь один, одет листвою, Грустный клён чего-то ждёт, Всё качает головою И как будто слёзы льёт.
второй куплет	III. Ach, mein Herz gleicht dieser Wildnis, und der Baum, den ich dort schau' sommergrün, das ist dein Bildnis, vielgeliebte schöne Frau.	III. Ах, и в сердце смерть и вьюга. Но, как этот клён живой, В нём цветёт, моя подруга, Вечно юный образ твой.

В песне № 3 «*Woder Gold regensteht*» («Под золотым дождем счастья») на стихи Ф. Лоренца, музыкальная композиция усложнена за счёт внутренних реприз. Оба куплета написаны в двухчастной репризной форме типа запев-припев. В первую часть (первый куплет) входят две строфы поэтического текста, где первой соответствует период из двух предложений повторного строения, а второй – припев, включающий небольшую развивающую середину (12-15 тт.) и варьированную репризу (16-19 тт.). Поскольку второй куплет содержит только одну строфу текста, его протяжённость в сравнении с первым уменьшается: запев составляет только одно предложение, развитие и реприза сокращаются и варьируются. Возможно, масштабное неравенство двух куплетов подсказало Бергу дополнить второй, сжатый раздел инструментальным заключением.

Особняком в группе куплетных песен стоит № 1 «*Herbstgefühl*» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера. В ней две строфы и два куплета (1-12 и 13-26 тт.), построенные на варианном принципе развития. Первый является неделимой структурой и на него приходится одна строфа текста. Второй же делится на два раздела (по две строчки в каждом). Схожесть трёх фрагментов ощущается в практически повторяющемся ритмическом рисунке вокальной мелодии, однако сопровождение каждый раз стремится к обновлению (см. Примеры 3а, 3б, 3в). Так, в первом разделе преобладают арпеджированные аккорды главных гармонических функций с дублировкой вокальной партии в унисон. Вторым отличается сменой фактуры и регистра – теперь в сопровождении используется тремоло на доминантовом органном пункте, а мелодия сопровождения вторит голосу октавой выше. Третий вносит самый сильный контраст – ладовый и тональный, однако, объединяет в себе аккордовую фактуру и тремоло из предыдущих разделов.

Пример 3а. № 1 «*Herbstgefühl*» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера, первый куплет:

Пример 3б, второй раздел:

Lin - de, was seufzt im Win - de? Gar to - des - ban - ge so Busch wie Strauch.

Пример 3в, третий раздел:

Er - stor - be - ne Trie - be, er - lo - schene Lie - be,
die Welt durch - schau - ert ein Gra - - - bes - hauch.

Репризные формы

В эту группу включены одиннадцать песен (№№ 4, 5, 9, 11, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 22), среди которых большинство – двухчастные репризные, трёхчастных же всего четыре (№№ 9, 11, 13, 17).

Некоторые двухчастные репризные музыкальные формы основаны на двух поэтических строфах (№№ 4, 15, 20, 22), где каждая из строф соответствует одной части формы, соответственно, развивающие части начинаются со второй строфы.

Обратимся к примеру №22 «*Im Morgengrauen*» («*На рассвете*») на стихи К. Стилера. Он интересен тем, что репризный раздел (32-40 тт.) в этой песне не совсем очевидный. Начиная с *Темпо I* (32 такт), возвращается интонационно-вариантный рисунок вокальной партии из первой части: восходящее поступенное движение в диапазоне терции и далее терцовый скачок. Сопровождение также несколько преобразуется (см. Примеры 4а, 4б).

Пример 4а. № 22 «Im Morgengrauen» («На рассвете») на стихи К. Стилера, первая часть:

Adagio religioso *ritard.*

So harr - te ich schwei - gend; _____

durch die Hand, die kal - te, pocht leis' der Puls. _____ An mei-ner

a tempo *innig*

mit Ausdruck

Пример 4б. № 22, реприза:

getragen *ritard.* *Tempo I*

geht dem grau - en Mor-gen zu. Wer wird zu - erst ver - lö - schen von uns

bei - den, ich o - der du? _____

wie am Anfang

ritard.

В основе песен №№ 5, 14, 19 лежит по одной строфе: в № 5 в её структуру входят шесть строк, в № 14 – восемь строк, в № 19 – семь строк. В каждом из примеров Берг своеобразно обыгрывает соотношение стиховой и музыкальной структур.

В песне № 19 «*Schlummerlose Nächte*» («Бессонные ночи») на стихи М. Грейфа семистрочная строфа имеет репризное строение из-за возвращения начального двуступишия в

конце. На них приходится экспозиционный (1-6 тт.) и репризный (16-19 тт.) разделы песни. Однако реприза довольно неочевидна и существенно преобразована. Её можно распознать лишь по изложению мелодического рисунка вокальной партии, в которой сохраняются скачок на нисходящий интервал и устойчивое окончание с репетиционным повторением звуков (см. Примеры 5а, 5б).

Пример 5а. № 19 «Schlummerlose Nächte» («Бессонные ночи») на стихи М. Грейфа, экспозиционный раздел (1-6 тт.):

Leidenschaftlich und schmerzlich *riten.* *a tempo*

Legt mir un - ters Haupt Me -
lis - sen, mei - ne Träu - me sind so wild.

Пример 5б. № 19, репризный раздел (16-19 тт.):

pp

Kis - sen. Legt mir un - ters Haupt Me -
lis - sen, mei - ne Träu - me sind so wild.

Песня № 5 «*Sehnsucht I*» («Тоска I») на стихи П. Хоенберга основана на шестистрочной строфе с перекрёстной рифмой. Первые четыре строки соответствуют первому разделу формы (1-11 тт.), а две последние – середине (11-15 тт.). Завершение поэтической основы (см. Пример 6), вероятно, обуславливает нетипичную для серединного построения заключительную функцию. Тем не менее, Берг на этом не останавливается и продлевает песню, повторяя в репризе первые две строчки стиха совместно с материалом начального предложения. Таким образом, интуиция подсказала молодому композитору тексто-тематическое обрамление, уравнивающее музыкальную и стиховую формы.

Пример 6. № 5 «*Sehnsucht I*» («Тоска I») на стихи П. Хоенберга, середина 11-15 тт.:

Несколько иной вариант поэтического текста представлен в песне № 14 «*Ich will die Fluren meiden*» («Я не пойду на луг весенний») на стихи Ф. Рюккерта. Этот стих содержит восемь строк, организованных по правилу октета, за счет того, что есть общая рифма в каждой нечетной строке. Два музыкальных раздела членят крупную восьмистрочную строфу пополам (1-9 тт. и 10-18 тт.). Подобно предыдущему примеру, Берг повторяет первые две строки стиха в конце и пишет на них репризу (19-25 тт.).

В трёхчастных песнях №№ 9, 11, 13, 17 структура предопределена трёхстрочностью стиха. Большинство этих примеров согласуются в музыкальном и текстовом строении по типу «одна строфа = один раздел», выделяется лишь № 11 «*Sehnsucht III*» («Тоска III») на стихи П. Хоенберга. Распределение строк двух первых строф не симметрично. Экспозиционному разделу отданы три строки начальной строфы (1-9 тт.), а развивающему (10-20 тт.), соответственно – пять (четвёртая строка первой строфы и полностью вторая строфа).

Сквозные формы

Оставшиеся шесть песен составляют эту группу форм (№№ 2, 7, 12, 16, 21, 23). В этих композициях юный Берг не идет на поводу у членения поэтического текста, благодаря чему возникают индивидуально построенные музыкальные формы. Членение на части и/или разделы можно представить двумя способами. В одном случае, если поэтический текст сам по себе небольшой (одна строфа, как в № 12, или две строфы по три строчки, как в № 21), то форму целесообразно делить по строкам. В других случаях, музыкальные разделы скоординированы со строфами.

В песнях №№ 12 и 16 музыкальное письмо однородно по фактуре, изложение выдержано в едином ключе, что позволяет отнести их к неконтрастной сквозной форме. К примеру, текст песни № 16 «*Schatten leben*» («*Жизнь теней*») на стихи М. Грейфа содержит две строфы с перекрестной рифмой. Сообразно им в музыкальной форме можно выделить два крупных раздела (1-16 тт. и 17-31 тт.), образующих единую линию развития по нарастающей от устойчивости, выраженной с помощью органных пунктов в первом разделе, к неустойчивости во втором разделе, который отличается гармонической развитостью.

Иное соотношение музыкальной и стиховой формы представлено в песне № 12 «*Ich liebe dich!*» («*Я тебя люблю!*») на стихи Х. Грабе. В основе поэтического текста лежит одна шестистрочная строфа без рифм. Отталкиваясь от текстовой структуры, Берг пишет вокальную партию в строго выдержанном линейном развитии и не вносит в неё каких-либо повторений. Чего, однако, нельзя сказать о партии фортепиано. Три тональные зоны в аккомпанементе представляют собой пару линий развития от a-moll: сначала в бемольную сферу к b-moll (1-16 тт.), затем, при кратковременном возврате фактурно-тематической основы в партии фортепиано, в диэзную – Cis-dur¹ (17-24 тт.). Таким образом, организация двух пластов – вокального и фортепианного, асинхронна.

Четыре вокальные миниатюры написаны в контрастных сквозных формах (№№ 2, 7, 21, 23). В песне № 21 «*Liebe*» («*Любовь*») на стихи Р. Рильке друг за другом следуют три разных по фактуре, метру, характеру и протяженности музыкальных раздела. Поэтический текст складывается из двух трёхстрочных строф, которые по-разному соотносятся с музыкальными разделами. Первая строфа приходится на первое построение (1-10 тт.), которое отличается синкопированными аккордами и завершается полным кадансом в новой тональности; вторая же строфа охватывает два контрастных раздела. В первый из них входят две строки с парной рифмой (10-16 тт.), и за счёт смены фактуры и метра ему свойственно более спокойное движение. Второй же – обособляет последнюю, заключительную строчку (17-20 тт.) и является кульминационным для всей композиции: виртуозные пассажи блистают в ярком A-dur.

Внутри свободно построенных композиций возможны тематические реминисценции как в виде «арок» (обрамлений), так и в форме небольших рефренов в некоторых песнях (№№ 2, 7, 12, 23), не противоречащих, при этом, сквозному принципу развития.

Следующие примеры осложнены возвратами тематизма и рефренностью. Музыкальная форма песни № 23 «*Grabschrift*» («*Эпитафия*») на стихи Л. Якобовского строится из трёх тематически самостоятельных разделов: двух вокальных – по краям произведения (1-9 тт. и 14-21 тт.) и центрального – инструментального (9-13 тт.). Каждой из двух строф стихотворения соответствует по одному вокальному разделу. В конце песни, при повторе первой строки («*Dem Auge fern, dem Herzen nah!*» / «*Вдали от глаз, близко к сердцу*») возвращается и музыкальный материал, но полутонном выше (1-3 тт. и 19-21 тт., см. Примеры 7а, 7б).

Пример 7а. № 23 «*Grabschrift*» («*Эпитафия*») на стихи Л. Якобовского, 1-я строка:

¹ Его же можно трактовать как параллельный Des-dur.

Пример 76. № 23, последняя строка:

В песне № 2 «*Spielleute*» («*Музыканты*») на стихи Г. Ибсена поэтический текст вмещает три строфы с перекрестной рифмой и регулирует крупное членение песни на три раздела:

строфы	I	II	III
такты	1-14	15-29	30-47
разделы	a / b	c / b ₁	d / c ₁

Такое деление позволяет крупно охватить форму, но при этом и подталкивает к выводу о том, что структура песни осложняется рефренностью. Исходя из этого, в логике тематического обновления просматривается более мелкое структурное членение, где каждые две строки соответствуют одному музыкальному разделу: a (1-6 тт.) – b (6-14 тт.) – c (15-19 тт.) – b₁ (20-29 тт.) – d (29-37 тт.) – c₁ (38-41 тт.) – b₂ (инструментальное заключение без вокальной партии). Следовательно, музыкальные рифмы осложняют форму, но, одновременно, не превосходят логику сквозного развития благодаря новому качеству каждого из разделов.

Наконец, песня № 7 «*Grenzen der Menschheit*» («*Границы человечества*») на стихи И. Гёте находит общий принцип применения рефренности (возврата музыкальных разделов), как и в предыдущем примере. Это самая крупная песня из первой тетради, написанная также на большой стих. Он состоит из пяти строф с неодинаковым количеством строк в них: первая и вторая – по 10 строк, третья и четвертая – по 8, пятая содержит 6 строк. Большое количество музыкальных разделов, а именно девять, группируются в четыре крупные части и коду, которые отделяют друг от друга небольшие вступления и инструментальные проигрыши.

Первой и второй части соответствуют по одной строфе текста (каждая по 10 строк), в третью часть входит также 10 строк, из которых две последние взяты из четвертой строфы. Благодаря такому переносу, третья часть выравнивается по продолжительности с двумя предыдущими. Таким образом, четвертый раздел вмещает шесть строк четвертой строфы, а на коду остаётся последняя строфа (6 строк). Схему формы представим в следующей таблице:

части	1	2	3	4	кода
разделы	a / b	c / d	e / f	g / b ₁	h
такты	7-13 14-18	22-28 29-34	35-40 41-46	48-51 52-56	58-66
текст стиха	I строфа (10 строк)	II строфа (10 строк)	III строфа + две строки (10 строк)	IV строфа (6 строк)	V строфа (6 строк)

В этом разделе работы рассмотрим такую довольно значимую часть формы как *вступление*.

Несомненно, такой раздел в любом сочинении играет значительную роль. Он задает тон, лад, характер, обрисовывает ритмический и интонационный рисунки – в целом, участвует в подготовке слушателя. Большинство песен Берга, кроме №№ 9, 10, 17 (см. Пример 8), имеют вступление. Каждое отличается продолжительностью (от одного до восьми тактов) и тематическим содержанием.

Пример 8. № 10 «Sternenfall» («Звездопад») на стихи К. Вильгельма (без вступления):

Langsam

Вступлению может быть поручено создание эмоционального фона. Так, скажем, происходит в песне №1 «Herbstgefühl» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера (см. Пример 9). Первые три такта настраивают на спокойную, без драматизма, музыку, похожую на колыбельную. Хотя начало звучит в минорном ладу, доминанта всё-таки разрешается в мажор, характеризую своеобразное просветление и успокоение.

Пример 9. № 1 «Herbstgefühl» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера, вступление:

В песнях №№ 2, 3, 5, 7 в таких разделах представлены лейтмотивные тематические фигуры, которые зачастую возникают на границе разделов композиций. Так, например, в песне № 2 «Spielleute» («Музыканты») на стихи Г. Ибсена краткое двутактовое вступление строится на тритонах, образующих уменьшённый септаккорд (см. Пример 10). Вступительный мотив будет предварять каждое проведение новой поэтической строфы (1-2 тт., 13-14 тт., 29-30 тт.).

Пример 10. № 2 «Spieleute» («Музыканты») на стихи Г. Ибсена, лейтмотив во вступлении:

Leicht fließend ritard.

Zu ihr stand all' mein Seh - nen in der

В № 5 «Sehnsucht I» («Тоска I») на стихи П. Хоенберга трёхтактовое вступление обрамляет вокальную, достаточно краткую, зону. Она содержит в себе лишь одну шестистрочную строфу, и благодаря такой арке, форма целого становится более уравновешенной и полной. Во вступлении заложены сразу две тематические фигуры – нисходящий трихорд от III к I ступени и восходящий ход к октаве через септиму: $c_2 - b_2 - c_3$ (см. Пример 11). Эти же элементы вернутся перед проведением репризы.

Пример 11. № 5 «Sehnsucht I» («Тоска I») на стихи П. Хоенберга, лейтмотивы во вступлении:

Recht langsam und ruhig

p marc. *pp*

Иногда тематизм вступлений буквально воспроизводится при вступлении голоса (№№ 4, 12, 15, 16). Так, в № 16 вступление представляет собой самостоятельную структуру – восьмитактовый неделимый период. Он же, с незначительными изменениями, повторяется ещё раз, но уже вместе с вокальной партией, образуя первый раздел сквозной формы.

В этом разделе была осуществлена попытка рассмотреть некую типологию форм и выявить композиционные предпочтения Берга. В следующем обратимся к определённым кругу средств выразительности, наиболее востребованных Бергом.

Музыкальные языковые средства

Постичь и раскрыть особенности музыкального языка молодого Берга в ранних песнях можно через комплекс выразительных средств. В результате анализа удалось выявить внимание композитора к следующим аспектам: дублированию вокальной мелодии партией фортепиано, педалям и органным пунктам, тональной разомкнутости формы и её частей, а также метрической гибкости построений.

Дублировка вокальной партии – один из показательных приёмов для раннего стиля Берга. Такой способ изложения многократно встречается в 16-ти из 23-х песен. Как показал анализ, наиболее распространённый приём – дублирование в унисон или октаву (верхнюю или нижнюю); гораздо реже встречается удвоение в несовершенный консонанс, как, например, в песне № 15 «Geliebte Schöne» («Любимая моя красавица») на стихи Г. Гейне (см. Пример 12, 17-22 тт.).

Пример 12. № 15 «Geliebte Schöne» («Любимая моя красавица») на стихи Г. Гейне, дублировка в терцию и сексту:

wieder langsamer

wieder steigend

Tempo I

В песнях №№ 9, 10, 11, 16 сопровождение сливается с вокальной партией в унисон на протяжении всей композиции, а в №№ 5, 11 – лишь в крайних частях.

Пример 13. № 11 «Sehnsucht III» («Тоска») на стихи П. Хоенберга, дублировка в унисон:

Lento

Интересный пример дублировки в октаву находим в № 6 «Abschied» («Прощание») на стихи Е. Монстерберга-Мюненкау. В фортепианном сопровождении вторящая мелодия хорошо скрыта в фактуре и располагается между двух остинатных пластов, удерживающих тоническую гармонию (см. Пример 14).

Пример 14. № 6 «Abschied» («Прощание») на стихи Е. Монстерберга-Мюненкау, скрытая дублировка:

Einfach, im Volkston

Нередко варианты дублировок комбинируются в одной песне. Так, в № 2 «*Spielleute*» («Музыканты») на стихи Г. Ибсена в начале формы, первых двух её разделах (1-12 тт.), вокальной партии в унисон вторит сопровождение. Внутри второй строфы (20-26 тт.) дублирующий голос перемещается на октаву выше. Также в этом сочинении встречается один из редких приёмов – дублирование вокальной мелодии октавой ниже, в басовом голосе (31-34 тт., см. Пример 15).

Пример 15. № 2 «*Spielleute*» («Музыканты») на стихи Г. Ибсена, дублировка октавой ниже:

В некоторых песнях разные способы дублирования мелодии подчёркивают членение формы. Так, в №№ 4, 17 в экспозиционных разделах сопровождение вторит мелодии в октаву, а в развивающих – в унисон (см. Примеры 16а, 16б).

Пример 16а. № 17 «Am Abend» («Вечером») на стихи Э. Гейбеля, первая часть, дублировка октавой выше:

Ziemlich bewegt, doch empfunden

Пример 16б. № 17, вторая часть, дублировка в унисон:

Обратным соотношением партий отличается № 1 «Herbstgefühl» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера, где в первом куплете и второй половине второго куплета – дублирующий пласт в аккомпанементе совпадает с вокальной мелодией, а в среднем разделе – переносится на октаву вверх (см. Примеры 3а, 3б, 3в).

* * *

Органье пункты, в частности тонические, явление не из редких, и выступают характерной чертой ранних песен Берга (№№ 3, 4, 6, 7, 8, 16). К примеру, в № 16 (сквозная форма) весь первый раздел выдержан на тоническом органном пункте *E*; в № 6 тоникодоминантовый бас используется в запеве (см. Пример 14); в песне № 4 этот приём используется в экспозиционном и возвращается в репризном разделах.

Интересное решение представлено в № 7 «Grenzen der Menschheit» («Границы человечества») на стихи И. Гёте. Здесь органний пункт усиливает экспрессию первой и четвёртой частей, диссонирова с гармоническим планом.

Пример 17. № 7 «Grenzen der Menschheit» («Границы человечества») на стихи И. Гёте, органний пункт:

Sehr langsam

Отметим песни № 3, 8, в которых на всём протяжении выдерживается тонический органнй пункт. Так, в № 8 «*Viel geliebte schöne Frau*» («Бесконечно любимая») на стихи Г. Гейне на словах «*viel geliebte schöne Frau / бесконечно любимая*» (35 такт) гармония в басу меняется лишь однажды в конце песни: во вспомогательном обороте крайние звуки тонического трезвучия g-moll смещаются на полутон вниз – на мгновение минор сменяется ярким фа-диез мажорным аккордом (см. Пример 18).

Пример 18. № 8 «*Viel geliebte schöne Frau*» («Бесконечно любимая») на стихи Г. Гейне, изменение гармонии:

В № 3 «*Woder Gold regensteht*» («Под золотым дождем счастья») на стихи Ф. Лоренца Берг также в особом по смыслу месте меняет гармоническое наполнение – вопрос «*Ach, was jetzt beginnen? / Ах, с чего теперь начать?*» подкрепляется неустойчивостью доминантовой функции (см. Пример 19, 26-27 тт.). Как видим, в обоих случаях, изменения в гармонии приходятся на смысловые и кульминационные моменты песен.

Пример 19. № 3 «*Woder Gold regensteht*» («Под золотым дождем счастья») на стихи Ф. Лоренца, изменение гармонии:

В 13 песнях первого тома юный Берг не стремится удержать тональный центр: в некоторых случаях автор покидает тональность внутри разделов песни и далее в их заключении, либо переход осуществляется в самом конце композиции.

Модуляции в близкородственные тональности, ввиду их акустической органики, Берг применяет в песнях более простой структуры (куплетных и репризных). В песне № 10 «*Sternenfall*» («*Звездопад*») на стихи К. Вильгельма при тематической схожести окончаний запева и припева тональное соотношение этих разделов представлено До мажором (изначальная тональность) и Соль мажором (доминанта). Однако, уже запев модулирует в тональность субдоминанты (F-dur). В результате, опорные точки подчиняются логике трёх главных функций.

В песнях №№ 11 и 14 репризы, хотя и начинаются в той же тональности, что и начальные разделы, тем не менее, в конце приходят уже к новому устою. В этих случаях, тональная подвижность заложена ещё на стадии экспозиции. Например, в № 11 «*Sehnsucht III*» («*Тоска III*») на стихи П. Хоенберга этот раздел начинается в D-dur, но заканчивается в a-moll. Аналогично устроена и реприза. В № 14 «*Ich will die Fluren meiden*» («*Я не пойду на луг весенний*») на стихи Ф. Рюккерта экспозиция модулирует из cis-moll в Es-dur, а реприза – из cis-moll в gis-moll (см. Пример 16).

В доминантовой тональности (C-dur), подготовленной в середине песни (см. Примеры 20а, 20б), начинается реприза № 17 «*Am Abend*» («*Вечером*») на стихи Э. Гейбеля.

Пример 20а. № 17 «*Am Abend*» («*Вечером*») на стихи Э. Гейбеля, первая часть:

Ziemlich bewegt, doch empfunden

Пример 20б. № 17 третья часть:

В песне № 15 «*Geliebte Schöne*» («*Любимая моя красавица*») на стихи Г. Гейне переход из *c-moll* в *as-moll* происходит незадолго до наступления второй части. Начинаясь тем же материалом, но в новой, более мрачной тональности, эта часть представляет собой постоянное гармоническое развитие с использованием эллиптических оборотов. Так, аккордовое сопровождение подчиняется законам линейности, созвучия перетекают друг в друга по полутонам вниз от III ступени до V. В репризном разделе доминанта разрешается в мажорную тонику – *As-dur*, в которой и заканчивается сочинение.

Еще одним примером модуляции в «близкую» тональность становится песня № 16 «*Schatten leben*» («*Жизнь теней*») на стихи М. Грейфа. Здесь для первого раздела строфической формы характерно применение тонического органного пункта *ми минора*, а

для второго, наоборот, – гармоническая неустойчивость (17-31 тт.). В нём можно встретить постоянные отклонения, не выходящие за пределы системы E-dur/moll ($G - D - a/A - cis - e$). В конечном счёте, через переосмысление тоники в субдоминанту «путешествие» приводит к переходу в H-dur.

Модуляции в более далёкие тональности – явление не редкое в сборнике Берга (№№ 7, 12, 18, 19, 21, 22, 23). Зачастую оно становится следствием активного гармонического процесса, уводящего от центра. В этом смысле закономерно, что данное свойство имеют преимущественно сквозные формы (№№ 7, 12, 21, 23)¹. Для них тонально-ладовое непостоянство является нормой, из-за чего каждый раз построение композиций оказывается уникальным.

В песне № 21 «*Liebe*» («*Любовь*») на стихи Р. Рильке для каждого из трёх разделов характерна своя тональность: Fis / Es / A. Переходы между разделами выполнены с помощью доминантовой гармонии, благодаря чему форма становится плавной и текучей при одновременно сильном тематическом контрасте разделов.

Своеобразная текстовая и тематическая арка образуется в песне № 23 «*Grabschrift*» («*Эпитафия*») на стихи Якововского. Однако, повторения на расстоянии, хотя отстают друг от друга на полутон – F-dur и fis-moll, отличаются по ладовой окраске, имеют общий звук – терцовый тон «ля»: (см. Примеры 7а, 7б). Путь от одной к другой тональности пролегает через ряд различных временных устоев: Es-dur / f-moll / g-moll / a-moll / h-moll. Последний же применяется в качестве субдоминанты и становится предельным пунктом перед разворотом к заключительной тональности.

В песне № 7 «*Grenzen der Menschheit*» («*Границы человечества*») на стихи И. Гёте, на протяжении всей огромной композиции (9 разделов / 4 части с кодой) зачастую выдерживается с-moll с отклонением во все его родственные тональности. Модуляция в e-moll происходит буквально за пять тактов до окончания песни – в коде (58-66 тт., см. Пример 21).

Пример 21. № 7 «*Grenzen der Menschheit*» («*Границы человечества*») на стихи И. Гёте, модуляция в коде:

Вместе с тем, гармоническое усложнение не чуждо и формам простым по структуре. Например, в куплетной форме песни № 18 «*Vorüber!*» («*Всё прошло!*») на стихи

¹ Тональное движение в песне № 12 было рассмотрено в первом разделе работы (см. стр. 17).

Ф. Висхабера Берг последовательно переходит из e-moll в F-dur, отклоняясь на границе запева и припева в их общую тональность – a-moll.

Композиция № 19 «*Schlummerlose Nächte*» («Бессонные ночи») на стихи М. Грейфа в целом обладает тональной неустойчивостью, используя разнообразные отклонения. Некоторую опору создаёт появившийся в конце экспозиции и перешедший в середину песни органнй пункт на тоне «D» (4-10 тт.). Длительное звучание d-moll сменяет гармонически неустойчивая реприза, где постепенно по полутонам смещается высотный центр на тон выше – в E-dur (см. Примеры 5а, 5б).

В песне № 22 «*Im Morgengrauen*» («На рассвете») на стихи К. Стилера прослеживается принцип арочности с повторением на другой высоте, что роднит эту песню с № 23 «*Grabschrift*» («Эпитафия»). Если учесть, что два номера хронологически были сочинены друг за другом, то становится ясным, что Берг отработывал данный приём. Так, для крайних разделов характерно применение органного пункта сначала в тональности h-moll, а затем – в d-moll. Переход к новой тонике начинает готовиться ещё в экспозиционном разделе, когда, покинув органнй пункт в h-moll, локальным устоем становится a-moll. Оттолкнувшись от него, музыка закрепляется в E-dur, но в самый последний момент делает неожиданный ход – тоника опускается на секунду вниз, в d-moll (см. Примеры 4а, 4б).

Продолжая тему гармонического развития, обратим внимание, что некоторым песням свойственно отдаление от тоники и внутри построений. Зачастую это связано с содержанием текста, что показывает отношение Берга к эмоциональному наполнению стиха и воплощаемым образам.

В №№ 1 и 9 принцип ладового изменения приходится на одни и те же участки формы. Например, в последнем разделе песни № 1 «*Herbstgefühl*» («Осеннее чувство») на стихи З. Флейшера долго звучащий C-dur меняется на мрачный es-moll (см. Пример 3в) на словах «*Er storbene Treibe, er loschene Liebe*» / «Умирающие порывы, угасающая любовь». Реприза № 9 «*Sehnsucht II*» («Тоска») на стихи Г. Гейне, написанная в отличие от первого раздела в одноименном миноре (c-moll), рисует образ холодной ночи («...*die Nachtwarkalt*»).

В песне № 11 «*Sehnsucht III*» («Тоска») на стихи П. Хоенберга начальный и репризный разделы модулируют из мажорной (D-dur) в минорную тональность (a-moll), что обусловлено смыслом обреченности строк текста «*danner wacht das Sehnen in mir, Nicht mehr kannich's bezwingen*» / «тогда тоска просыпается во мне, и я больше не могу её контролировать» из первой строфы, и «*mush ich weinen, so bitter lich weinen*» / «я должен плакать и плакать так горько» из третьей.

В противоположную, мажорную, сторону Берг следует в песне № 22 «*Im Morgengrauen*» («На рассвете») на стихи К. Стилера. Ладовый поворот происходит в середине, а именно в 24-31 тт., когда речь заходит о рассвете. В сопровождении выстраивается ряд мажорных созвучий: E-dur, Cis-dur, Fis-dur, H-dur. (см. Пример 22).

Пример 22. № 22 «*Im Morgengrauen*» («На рассвете») на стихи К. Стилера:

The musical score for Example 22 consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The vocal line begins at measure 23 with the lyrics "sie ist müd! Ich hör' die Häh - ne schrei - en von fern, es". The piano accompaniment features a series of chords that change from E-dur to H-dur. Performance markings include "lebhafter" above the vocal line, "unmerklich lebhafter" above the piano line, and "ritard." and "espr." at the end of the piece.

29 *getragen* 30 31 32 33 34
 geht dem grauen Morgen zu. Wer wird zu - erst ver - lö - schen von uns

В № 12 «*Ich liebe dich!*» («*Я тебя люблю!*») на стихи Х. Грабе от грохочущего a-moll, вторящего словам «*re isht der Blitz*» / «*молния сверкает*», движение гармонии следует к ликующему Cis-dur на словах «*ich dich liebe*» / «*Я тебя люблю*».

* * *

В ходе проведённого исследования удалось обнаружить специфические черты в стиле, письме и музыкальном языке Юношеских песен А. Берга. Стало ясным, что композитор обращался к самым разнообразным формам (куплетным, репризным, сквозным), определённым образом использовал выразительные средства. Однако, юный композитор не просто повторял композиционные приёмы предшественников – в каждой взятой отдельно песне претворяется индивидуальный замысел и идеи, пусть, отчасти, интуитивно.

В данных песнях Берг находит форму высказывания своих переживаний и чувств, связанных с возрастом, молодостью и получаемого жизненного и музыкального опыта. Композитор ощущает себя как романтический художник. Его притягивает и волнует художественный мир, который оказывается созвучным его юношеской хрупкой натуре. Именно этим и захватывают слушателя и исследователя песни юного композитора.

Литература

1. Алексенко Н. В. Альбан Берг. «Пять песен для голоса с оркестром» ор. 4 (некоторые проблемы оркестрового стиля): машинопись – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1983. 41 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. 1136 с.
4. Векслер Ю. С. Альбан Берг и Густав Малер // Густав Малер и музыкальная культура его времени: мат. междунар. научн. конференции. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 73.). С. 281- 292.
5. Клусон Ю. Н. Традиции Г. Малера в камерно-инструментальной музыке А. Берга. – Воронежский гос. ин-т искусств, Каф. теории и истории музыки. – Воронеж: [б. и.], 1979. 42 с.
6. Кокорева Л. М., Филиппов А. А. Пять оркестровых песен ор. 4 А. Берга и музыкальный символизм // Музыкальное искусство XX века. Научные труды МГК. Сб. 9. Вып. 2. – М.: Моск. гос. консерватория, 1995. С. 3-21.
7. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л.: Музыка, 1988. 352 с.
8. Скорышева А. В. Традиции Г. Малера в творческом наследии А. Берга (на примере вокальной музыки): дисс. ... канд. иск.: – М., 2021. – 199 с.
9. Тараканов М. Е. Берг // Музыка XX века. Очерки. – Ч. 2. Кн. 4. – Л.: Музыка, 1984. С. 425-445.

10. Шёнберг А. Малер. – Пер. О. Лосевой // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит, статья И. Власовой, О. Лосевой. – М., 2006. С. 32-57.

11. Adams S. B. The Development of Alban Berg's Compositional Style: A Study of His Jugendlieder (1901–1908): A Dissertation Submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. – Tallahassee, Florida, 2008. 381 p.

12. Carner M. Alban Berg: The Man and the Work. – London: Duckworth, 1975. 255 p.

13. Haile C. Alban Berg and his world – Princeton: Princeton University Press, 2010. 392 p.

Нотные источники

14. Berd A. Jugendlieder. T.1. 23 selected songs / Edited by Christofer Hailey. – UE 18143. – Preface, 53 p.

Чемоданова Н. В.

О метрической квадратности и её нарушениях в формообразовательном процессе виолончельных сонат Бетховена op. 5

За всю свою творческую деятельность Л. ван Бетховен создал всего пять сонат для виолончели и фортепиано. Впервые к этому жанру он обратился в 1796 году, находясь в Берлине во время концертного турне в качестве пианиста и композитора. В это время им были написаны две первые сонаты (№1 – F-dur и №2 – g-moll), объединённые под общим опусом (op. 5). Бетховен посвятил их прусскому королю Фридриху Вильгельму II, перед которым выступал¹. Известно, что многие композиторы-современники, включая Моцарта и Гайдна, также посвящали ему сочинения с участием виолончели, так как он сам был страстным меломаном и виолончелистом-любителем. Но считается, что к созданию сонат Бетховена сподвигла не столько встреча с Фридрихом II, сколько знакомство с французским виолончелистом Жаном Пьером Дюпором.

Премьера сонат состоялась вскоре после создания, и их исполнителями стали сам Бетховен и младший брат Жан Пьера – Жан Луи Дюпор. Впоследствии тот описал в своём трактате многие приёмы виолончельной игры, использованные Бетховеном в сонатах.

Образцами для написания виолончельных сонат Бетховена могли послужить камерно-инструментальные сочинения таких предшественников, как Л. Боккерини (сонаты для виолончели и цифрованного баса), А. Вивальди (сонаты для виолончели и *basso continuo*), А. Корелли (сонаты для скрипки и *basso continuo*), Ф. Э. Бах, И. С. Бах (три сонаты для *viola da gamba* – предшественницы виолончели – и клавесина), а также могли оказать влияние сонаты для фортепиано и скрипки или трио Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Опираясь на заложенные в них традиции, Бетховен проявил себя как истинный новатор в жанре камерно-инструментальной музыки. Это новаторство заключается в объёмности идейно-эмоционального содержания, в трактовке формы, приёмах развития музыкального материала, но, что особенно значимо – в использовании инструментального состава и его интерпретации, а именно в соотношении партий обоих инструментов².

Как известно, в камерной музыке конца XVIII века доминирующую роль играло фортепиано, тогда как виолончель/скрипка принимала на себя лишь функцию аккомпанемента. Об этом говорили и титульные листы, на которых значилось: «соната для фортепиано в сопровождении виолончели/скрипки». У Бетховена же партии виолончели и

¹ Это было не первое произведение композитора для виолончели и фортепиано, но наиболее значительное. В том же году (1796) были написаны и 12 вариаций для виолончели и фортепиано на тему из оратории Генделя «Иуда Маккавей» и 12 вариаций для того же состава на тему Моцарта F-dur.

² Примечательно, что почти весь XIX век вплоть до И. Брамса Бетховен оставался единственным композитором, писавшим для этого состава.

фортепиано становятся равноправными «действующими лицами», одинаково сложными технически. Таким образом, композитор открыл новые выразительные возможности виолончели и утвердил её наравне с фортепиано и скрипкой на концертно-камерной эстраде.

Итак, каждая из двух сонат ор. 5 индивидуальна, отличается своей тональностью, а вместе с тем и характером, эмоциональным колоритом (в № 1 преобладают светлые тона, № 2 – более напряжённая), драматургическим замыслом. Но в то же время обе они имеют и некоторые сходные черты. В первую очередь сонаты объединяет двухчастная структура целого с первой частью в виде сонатного *allegro* и второй – в виде рондо-сонаты. Этим они как бы продолжают традиции некоторых камерных сонат Гайдна и Моцарта. При этом каждую сонату предваряет развёрнутое медленное вступление, которое можно трактовать и как самостоятельную часть цикла. Тогда можно говорить о том, что оба цикла содержат намёки на трёхчастность.

Кроме того, для обеих сонат ор. 5 в целом характерна тематическая перенасыщенность, многофактурность и контрастность. Причём это свойственно буквально каждой их части – и вступлениям, и сонатным формам, и финальным частям (рондо-сонатам) – ввиду жанровых и функциональных особенностей самих форм. Из-за такой многоэлементности и виртуозности форма рискует «рассыпаться» и превратиться в одно большое фантазийное построение. Чтобы этого не произошло, композитор находит способ «собрать» форму при помощи квадратности. Именно она выступает структурно организующим началом и не позволяет форме разрушиться.

В данной статье мы рассмотрим приёмы и особенности работы композитора с разными структурами на примере отдельных частей сонат ор. 5. В качестве образцов для анализа были выбраны оба медленных раздела (вступления) и по одному виду формы от каждой сонаты – сонатная форма из Первой сонаты (часть I) и рондо-соната из Второй сонаты (часть II).

I. 1. Соната № 1. *Adagio sostenuto*

Обратимся для начала к вступлению из Виолончельной сонаты №1 (*Adagio sostenuto*, F-dur). В целом оно имеет свободный фантазийный характер и делится на два неравных по масштабам раздела (22 т. и 12 т.), где первый выполняет экспозиционную функцию, а второй, в основе которого лежит преимущественно доминантовая гармония (C-dur), – предыктовую.

Внутренне каждый из разделов является структурно рыхлым. Это выражается в первую очередь в тематической неоднородности, мозаичности, многоэлементности и частой смене фактурных рисунков. Особое место среди фактурного многообразия занимают различные варианты дублировок – интервальных (тт. 23-25), аккордовых (тт. 11-14) и в виде простого октавного удвоения (тт. 1-6), которые чередуются с другими типами фактуры, а именно – с гомофонно-гармоническим (тт. 7-10), фигурационно-виртуозным (тт. 16-21 и тт. 29-34) и имитационным (тт. 26-28) изложением. Очевидно, что Бетховен насыщает вступительный раздел различными фактурными рисунками из-за стоявшей перед ним задачи технического усложнения камерного жанра.

На структурном уровне фантазийность вступления выражается как раз в избегании квадратности, причём это проявляется как в использовании композитором органически неквадратных построений (скажем, уже в самом начале в «малом вступлении» – 3+3, и в самом конце вступления – 3+3), так и потенциально квадратных фраз, подвергшихся различным приёмам усечений или расширений.

На протяжении всего вступления выделяются лишь две метрически устойчивые квадратные зоны, составляющие первые предложения двух периодов: это неделимые четыре такта (тт. 7-10, пример 1), экспонирующие тему в первом разделе, и начальный четырёхтакт второго раздела, состоящий из пары подобных друг другу фраз (тт. 22-26, пример 2). Именно они выступают метрической и тематической основой всего вступления.

Пример 1. 1-й раздел, 1-е предложение:

Пример 2. 2-й раздел, 1-е предложение:

Вторые предложения обоих периодов выполняют роль развития. В них квадратность нарушается разными способами расширения. Скажем, на стадии окончания второго предложения первого раздела в восьмом метрическом такте композитор вводит добавочный мотивный импульс, из которого «выращивает» новую метрическую структуру (т. 14).

Пример 3. 1-й раздел вступления, 2-е предложение:

Она имеет более сложную организацию, нежели предшествующая. Мелодическая линия в тт. 14-16 и секвентное соотношение мотивов (тт. 14, 16) подсказывают, что на 14-й такт приходится окончание первой фразы. Иными словами, в стыковой зоне Бетховен совмещает восьмой и второй метрические такты двух структур.

Являясь расширением для всего периода первого раздела вступления, новое тематическое образование имеет и свое внутрискруктурное расширение, которое возникает за счёт продления метрических функций 5-го (тт. 17-18, пример 3) и 7-го тактов (тт. 20-21, см. там же). Структурное растяжение 5-го такта провоцируется секвенцией. В её устройстве есть весьма примечательный момент: звенья секвенции дробят двутакт таким образом, что два трёхдольных такта превращаются в три двудольных. В свою очередь, метрическая функция предпоследнего, 7-ого такта продлевается благодаря удержанию субдоминантовой гармонии в зоне каданса.

Что же касается второго раздела вступления, то его структура периода изменяется несколько иначе, т.к. в нём нет внедрения нового тематического материала. Главным приёмом динамизации здесь по-прежнему остаётся расширение, приходящееся также, как и в экспозиции на 5-й и 7-й метрические такты. Однако функции 5-го (тт. 26-27, пример 4, А) и особенно 7-го (тт. 29-32 и т. 34, пример 4, Б) тактов усилены здесь из-за предыктовости. Функция 5-го такта продлевается на два такта посредством внутреннего дробления, осложняясь к тому же полифонизацией музыкальной ткани; а функция 7-го такта расширяется путём продления доминантовой гармонии до четырёх тактов (а затем повторяется в дополнении – т. 34).

Пример 4.

а) 2-й раздел, 2-е предложение (5-й метрический такт):

б) 2-й раздел, 2-е предложение периода (7-й метрический такт):

Таким образом, вся первая часть контрастно-составной формы сонаты представлена как довольно свободное и импровизационное построение. Эта структурная подвижность объясняется в основном тем, что *Adagio sostenuto* выполняет вступительную функцию, подготавливая слушателя к основному материалу всей I части – сонатной форме.

I. 2. Соната № 2. *Adagio sostenuto ed espressivo*

Подобный тип письма можно наблюдать и во вступлении к Виолончельной сонате № 2 (g-moll, *Adagio sostenuto ed espressivo*). В целом оно имеет структуру, близкую трёхчастной репризной форме (17,5 т.+11 т.+17¹ т.) с развивающей серединой. Так же, как и в сонате № 1, его строение отличается внутренней нестабильностью, тематическим и фактурным многообразием. В частности, диапазон сложности использованных здесь фактурных рисунков простирается от довольно прозрачной фактуры, чередующей аккорды и одноголосную мелодию (как в декламационном обрамлении первого раздела – тт. 1-4 и тт. 15-16) до насыщенной гомофонно-полифонической фактуры (там же тт. 12-14 – канон с сопровождением, в репризе тт. 30-33 – контрапункт двух мелодий на фоне аккордов, тт. 37-39 – полифонические имитации на фоне доминантового органного пункта и аккордов).

Хотя пропорции трёхчастной формы выявляют её симметрию, в ней прослеживается общая тенденция движения от устойчивости и квадратности структур к неустойчивости и дробности. Иными словами, как и в *Adagio sostenuto* Первой сонаты, структурная рыхлость здесь становится следствием избегания квадратных построений. Особенно это усиливается в репризном разделе. Такой принцип работы вновь напоминает о вступительной функции данной медленной части и о её направленности к сравнительно устойчивой и уравновешенной сонатной форме.

Почти весь первый раздел вступления имеет чёткую квадратную основу, нарушаемую только перед началом середины.

Малое вступление (тт. 1-6) представляет собой двутактовую фразу, которая при своём секвентном повторе в тональности субдоминанты (c-moll) расширяется до квадратных 4-х тактов из-за возврата в главную тональность.

Основу же структуры экспозиции составляет период, построенный из двух разных по масштабу и тематизму предложений. Первое предложение, модулирующее в тональность VI степени (Es-dur), квадратно (4 такта) и состоит из двух тематически тождественных фраз. Из-за строгой периодичности и частоты гармонической пульсации оно само напоминает уменьшенный период из двух кратких предложений. Второе же предложение основано на новом, но очень близком по характеру тематизме и представляет собой своеобразный канон. По структуре предложение является большим и состоит из двух четырёхтактовых. Из всего этого следует, что период в целом строится по принципу прогрессирующего расширения (2→4→8), где исходная ячейка – двутактовая фраза – суммируясь с подобной себе фразой, дозревает до четырёхтактового первого предложения, масштабно равного фразе последующего второго предложения. Это же предложение в свою очередь оказывается ещё в два раза больше – оно занимает 8 тактов (пример 5).

Развивающая середина (тт. 18-27) включает в себя две секвенции на материале малого вступления. Первая из них состоит из двух двутактовых звеньев и в конце дробится до одного такта из-за повтора последнего мотива (2+2+1; тональности C, d, F). Вторая секвенция, наоборот, начинается с мелких однотоковых звеньев и перед вступлением репризы суммируется до 2,5 тактов (1+1+1+2,5).

Весьма любопытно, что для репризы (тт. 28-44), как и для середины, характерно стремление к мелким построениям, структурной дробности, что связано с вычленением тематических мотивов, секвенциями, имитационностью. Кроме того, она начинается как

¹ Если считать и последний, пустой такт (т. 44).

ложная реприза с новой тональности As-dur и в результате восходящей по тонам секвенции (1+1+1,5) в тональностях b-moll, c-moll, d-moll достигает основной тональности только в 35 такте (пример 6). Протяжённость следующего далее преддыкта перед основной частью обусловлена стремлением достичь квадратной структуры в 16 тактов в общей сумме репризы.

Пример 5. Период в экспозиции (тт. 7-18):

Пример 6. Начало репризы (тт. 28-33):

Проанализировав оба вступления к виолончельным сонатам, можно сделать вывод о том, что они наделены такими общими чертами, как фактурная и тематическая свобода, неустойчивость; структурная рыхлость и нестабильность, которая «разрешается» в новой части контрастно-составной формы. Этими средствами Бетховен оттеняет и подготавливает наиболее крупную и относительно устойчивую сонатную форму.

II. 1. Соната №1. I часть (сонатное *Allegro*)

Рассмотрим теперь, к каким же метрическим решениям композитор обращается в сонатной форме Первой сонаты.

Обозначим для начала общую картину строения *Allegro* из **Первой виолончельной сонаты** (*Allegro*, F-dur). В целом сонатная форма многоэлементна, контрастна и динамична, в этом она родственна предваряющему её вступлению. Её сонатная экспозиция (126 т.) содержит в себе все партии (причём связующих и побочных тем здесь две) с типичным для мажора T-D соотношением тональностей (см. Схему 1) и с характерно-тематическим противопоставлением главной и побочной (обе побочные в C-dur). Сравнительно небольшая по объёму разработка (60 т.) строится преимущественно на развитии материала главной партии, однако в зоне преддыкта к репризе (последний этап) происходит перелом – появляется новая тема (Des-dur), которая также подвергается небольшому развитию. В репризе (131 т.) с некоторыми изменениями воспроизводятся все темы экспозиции в основной тональности. Завершает сонатный цикл кода (39 т.) на материале главной темы и элементов из разработки, которая утверждает светлое начало музыки.

Таблица 1. Экспозиция:

Партия	ГП	I СП	I ПП	II СП	II ПП	ЗП
Тональность	<i>F-dur</i>	<i>F - C</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>
Такты	22,5 т	16 т	20 т	24 т	27 т	17 т

Таблица 2. Реприза:

Партия	ГП	I СП	I ПП	II СП	II ПП	ЗП
Тональность	<i>F-dur</i>	<i>B- F</i>	<i>F-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>F-dur</i>
Такты	12 т	22 т	20 т	24 т	27 т	17 т

Примечательно, что в данной сонатной форме композитор зачастую делает метрически более устойчивыми и стабильными именно ходовые, тематически зыбкие и менее выразительные разделы и партии. К таковым, например, относятся первая тема связующей партии и разработка. Для индивидуализированных же по своему материалу тем Бетховен находит структурно наиболее свободные решения.

Уже в **Главной партии** (F-dur) происходит отступление от квадратности. Её тема, последовательно экспонирующаяся двумя инструментами, отличается действенным и стремительным характером. Этому способствует пульсация созвучий восьмыми длительностями в сопровождении, пунктирный ритм и скачки в мелодии. В то же время звучание смягчено динамикой *p* и авторской пометкой *dolce*.

Структурно главная партия представляет собой двойной период. Каждый простой период, в основе которого лежит метрический восьмитакт, в обоих случаях подвергается структурным усложнениям. Первый наращивается шеститактовым дополнением, делящемся

на квадратные построения 2+4 и обнаруживающим тенденцию к суммированию (тт. 42-50). Его появление вызвано, скорее всего, тем, что в 8-м такте период модулировал в тональность доминанты, и это потребовало возврата в основную тональность. Помимо того, в четырёхтактовом дополнении композитор разрезает фактуру для того, чтобы заново начать энергичное проведение темы главной партии у виолончели.

Пример 7. Главная партия, 1-й период:

Во втором периоде (у виолончели) симметрию нарушает растяжение функции 6-го метрического такта (тт. 54-55), содержащего отклонение в субдоминанту, и совмещение 8-го метрического (каденционного) такта с началом связующей партии.

Пример 8. Главная партия, 2-й период:

Активные связующие темы по движению близки главной, однако повышают уровень виртуозности благодаря фигурациям; вторая связующая усложняется к тому же полифонизацией. Парадоксальная же особенность обеих тем заключается в том, что при общем непрерывном движении, тематической, фактурной и динамической подвижности, дробности, они складываются преимущественно из квадратных двутактовых ячеек. Кроме того, обе темы завершаются суммированием, которое как бы закругляет и собирает, таким образом, форму перед вступлением побочных тем.

Первая **связующая тема** протяжённостью в 16 тактов, полностью делится на двутактовые фразы. Любопытно, что исходя из тематического материала и смены фактуры, эти двутакты (до момента суммирования в конце партии) группируются в две неквадратные зоны по шесть тактов (2+2+2): первая тройка представлена в виде секвенции (тт. 57-62), а вторая в виде варьированного повторения фразы (тт. 63-68): (2+2+2) + (2+2+2) + 4. Само же суммирование (тт. 69-72) внутри себя содержит прогрессирующее дробление: 1+1+1/2+1/4+1/4+1/4

Вторая тема связующей партии вводится после первой побочной и является, своего рода, предыктом ко второй теме побочной: так как тональность новой побочной остаётся той же – C-dur – то и нет необходимости в модуляции.

Этот связующий раздел отличается большей структурной нестабильностью из-за усилившегося в нём дробления и суммирования. Уже на начальном этапе темы, отличающейся полифонизированной фактурой (тт. 93-97, пример 9, А), наблюдается купюра в третьей фразе (т. 97), которая становится заметной из-за нарушения периодичности предшествующих двутактов. Вероятно, причиной этому является пропуск риспосты во втором такте фразы. Последующее изложение движется двутактами до момента суммирования в такте 108. Весь этот раздел характеризует внутренняя дробность, имеющая волнообразную динамику в диапазоне от одного такта до одной доли. Показательно, что с наступлением суммирования процесс дробления не прерывается, устремляя тем самым движение ко второй побочной теме.

В данном отрезке формы нарушение квадратности особенно заметно. Всего суммирования два – 6 т.+3 т. Первое из них представляет собой аккордовую последовательность на *staccato* (тт. 108-113, пример 9, Б). Устройство этой секции довольно сложно. За первые четыре такта успевают пройти пять звеньев секвенции, из чего следует, что при размере 4/4 мотив движется как бы в размере 3/4. Далее Бетховен возвращает реальный метр (тт. 112-113), а затем окончательно собирает структуру, выравнивая её и ритмически, и фактурно последним неквадратным трёхтактовым суммированием (тт. 114-116, см. там же): (2+2+1) + (2+2) + 2 + (2+2) + 6+3.

Пример 9. 2-я связующая тема
а) тт. 93-98:



б) тт. 108-116:

Появление первой **побочной** темы в экспозиции создает значительный контраст. Это проявляется не только в обновлении тональности, но и в более спокойном и уравновешенном движении, почти лишённом фигураций. При этом в каждой побочной теме проявилась своя индивидуальность. Так, первая тема отличается тонально-гармонической яркостью и неустойчивостью (колебания мажоро-минора – C-d-C, начало с созвучия мажорной низкой VI ступени), прихотливостью динамики, синкопированным и пунктирным ритмом в мелодии на фоне размеренного «шагающего» сопровождения фортепиано четвертными и половинными длительностями (пример 10). Вторая тема характеризуется большей певучестью и мягкостью, динамической уравновешенностью и тонально-гармонической устойчивостью (пример 11).

Зоны побочной партии обособлены не только тематически, но и метрически. Обе побочные темы объединены тем, что в них изменяется единица метрического измерения: если в предыдущих темах (и в последующей заключительной) она занимала два такта, то теперь расширяется до четырёх. От этого счётная доля становится крупнее, а фраза длиннее и протяжнее, что сильнее подчёркивает лирический и неторопливый характер побочных тем.

Пример 10. 1-я тема побочной партии:

Пример 11. 2-я тема побочной партии:

В отношении структуры тем Бетховен обращается к более радикальным средствам. В особенности это относится ко второй из них, расширенной из-за произошедшего в ней перелома.

Так, **первая побочная тема** представлена в виде неквадратного большого периода повторного строения (12+8). Его неквадратность связана с тем, что в первое большое предложение (у виолончели) входят три малых четырёхтактовых предложения. Первое заканчивается автентической каденцией в C-dur, второе является его транспонированным повтором в тональности d-moll, а третье строится на другом, но тематически родственном материале и завершается половинной каденцией в C-dur. Последнее при этом содержит в себе потенциал дробления – 1+1+2 (тт. 81-84; см. пример 10 – тт. 10-13). Кроме того, его отличает то же пульсирующее сопровождение восьмыми длительностями, которое уже встречалось в главной партии. Возможно, это предвосхищает будущий перелом. Но так как впереди предстоит ещё новая побочная тема, то реальный перелом произойдёт именно в ней.

Во втором большом предложении (у фортепиано) композитор оставляет только два малых предложения, остановившись на полной несовершенной каденции в d-moll, после чего сразу же в C-dur вступает вторая связующая тема. В таком растяжении первого «слагаемого» данной побочной темы и сокращении второго прослеживается некоторое сходство с главной партией. Подобное соотношение структур приводит музыкальную форму в движение.

Вторая побочная тема отличается наибольшей структурной изощрённостью. Она представляет собой разомкнутый период из двух предложений повторного строения с очень расширенным вторым предложением (4+22,5). Расширение внутри себя делится на три неравные зоны – 2 т.+6 т.+10 т. Начальный двутакт тематически повторяет завершение периода, но в одноимённом с-moll, и завершается прерванным оборотом (тт. 125-126; см. пример 11, тт. 9-11). Последующие As-dur'ные шесть тактов неделимы, они являются своеобразной подготовкой перелома (тт. 127 – начало 133). Сам же перелом внешне неквадратный, занимает всего 10 тактов (тт. 133 – начало 143). Однако он членится на мелкие квадратные ячейки в виде двутактов с четырёхтактным суммированием в конце. Усиливает эту квадратность **заключительная партия**, написанная в форме повторенного уменьшенного периода из двух предложений (2+2).

Пример 12. Заключительная партия:

Примыкающее к ней 10-тактовое дополнение поначалу продлевает заданную квадратность (4 т.), но затем с переходом в разработку расширяет структуру (6 т.).

В **разработке**, в принципе являющейся самым неустойчивым разделом сонатной формы (не считая коды), Бетховен парадоксальным образом стремится к квадратности, нарушая её лишь к концу (11 тактов – тт. 206-215).

Раздел состоит из трёх этапов. В основе первого – лежит сокращённое до простого периода проведение материала главной партии в новой тональности A-dur¹ (тт. 161-172). Изъятие второго простого периода компенсировано расширением зоны дополнения (4 т.), которое дорастает до третьего предложения. Такой вид неквадратности (4+4+4) отчасти обращает слушателя к первой теме побочной партии. Заметим также, что структурные изменения, которые претерпела здесь главная партия, будут иметь свои последствия в репризе.

Пример 13. Разработка. 1-й этап (проведение главной партии):

¹ Транспонированное проведение главной партии в начале разработки встречается в сонатном творчестве Бетховена довольно редко в отличие от его предшественников.

Следующий, второй этап посвящён собственно интенсивному развитию и драматизации главной партии (тт. 172-193). Сначала двутакты группируются в две секвенции. Первая из них состоит из трёх довольно крупных звеньев (2+2+2) и тонально развивается по кварто-квинтовому кругу ($A-d$; $d-g$; $g-c$). Третье звено в ней сокращается и дробится (2+1+1), но не нарушает общей парности. Звенья второй секвенции с терцовым соотношением тональностей ($c-As-f$) короче, но их также три (вся секвенция – 2+2+2). Оставшиеся четыре двутакта принадлежат третьему этапу разработки и входят в развёрнутый доминантовый преддыкт к репризе (тт. 194-220), в котором происходит вторжение нового тематизма с тональным сдвигом в Des-dur (тт. 206-211). Вплоть до этого сдвига, начиная с т. 172, вся структура квадратна (членится на 15 двутактов) и только перед самым вступлением новой темы суммируется (4 т.).

Ворвавшаяся аккордовая «валторновая» тема (тт. 206-211) звучит в фортепианной партии на фоне заранее подготовленного октавного органного пункта. Она не только приносит неожиданность своим появлением, но и нарушает квадратную метрику. Сама она усечена и занимает 6,5 тактов, после чего переходит в секвенцию на основе её последнего секундового мотива (4,5 т.), который хроматически подступает к доминанте главной тональности (F-dur). Замыкает и собирает форму перед репризой четырёхтактовое суммирование.

Пример 14. Разработка. Тема Des-dur в преддыктовой зоне:

В репризе полностью без структурных изменений (но в транспонированном виде) воспроизводятся обе темы побочной партии и заключительная партия. В том числе сохраняется и перелом во второй побочной теме с аналогичным соотношением тональностей T – мажорная VI низкая ступень (в репризе это Des-dur). Незначительно преобразуется вторая тема связующей партии: некоторые изменения привносятся во внутреннее строение аккордового шеститакта, усложнившегося появлением двутактового суммирования (тт. 291-293).

Пример 15. Реприза. 2-я тема связующей партии (тт. 289-294):



Наиболее серьёзные видоизменения происходят в главной и первой связующей темах. Главная партия перенимает из начального этапа разработки неквадратную форму периода из трёх предложений. Первая связующая тема, в отличие от второй, в репризе значительно преобразуется и расширяется. В сравнении с проведением экспозиции здесь в ней остаются прежними лишь заключительные восемь тактов, в остальном же меняется и тематизм, и структура. Начинается она как изменённое продолжение главной партии, точнее, как её второй простой период внутри двойного. Он также состоит из трёх предложений (третье при этом расширяется до 6,5 тактов за счёт отклонения в g-moll и модуляции в C-dur). О том, что этот период относится не к главной, а к связующей партии говорит появившееся фигурационное сопровождение (подобное тому, какое было в первой связующей теме в экспозиции) и тональное развитие, ориентированное, как и в экспозиции на квинтовое соотношение крайних точек (в экспозиции – F-C, в репризе – B-F):

Пример 16. Реприза. 1-я тема связующей партии, третье предложение (тт. 240-246):



Структурно трансформировав темы, расположенные в самом начале репризы и при этом, сохранив почти без изменений структуры остальных тем, Бетховен таким способом стремится стабилизировать всю сонатную форму. Несмотря на то, что темы побочной партии, второй связующей уже в экспозиции имели неквадратную и усложнённую структуру, в контексте всей сонатной формы после динамизированных тем они кажутся стабильными и устойчивыми именно благодаря своей сохранности.

Завершает всю первую часть сонаты широкий кодовый раздел (53 т.), подготовленный небольшой связкой-секвенцией (тт. 342-347). Кода выделяется ярким тематическим контрастом, подчёркнутым неожиданными сменами темпа (*Allegro*, *Adagio*, *Presto*) и строится на материале элементов главной партии и центрального этапа разработки. Композитор чередует виртуозно-фигурационные участки (тт. 354-361, 368-385, 395-400) с более выразительными тематическими построениями, связанными с материалом

центрального раздела разработки (тт. 348-353), главной партии (тт. 386-394), а также с отголосками медленного вступления (тт. 362-367). Структурно это выражается в нескольких неравных разделах – 6+8+6+18+15, отличающихся общей дробностью и внутренним разнообразием приёмов сочетания квадратности и неквадратности. Начальные группы – масштабно более мелкие: первый полифонизированный шеститакт строится из двутактов и заканчивается дроблением; следующий восьмитакт наоборот состоит из более мелких однитактов и завершается суммированием; *Adagio* же внутри вполне квадратно – полностью состоит из двутактов. В последующих построениях происходит расширение: в фигурационном *Presto* масштабно увеличиваются «слагаемые» (4+2+2+8); в заключительном разделе, утверждающем светлую главную партию, структура укрупняется за счёт 6-тактового расширения и такого же 6-тактового дополнения после первого предложения главной партии ((2+2)+2+4+6). Таким образом, при всей разноплановости коды и её фантазийности, напоминающей медленные вступления, Бетховен в итоге собирает форму, укрупняя её, комбинируя внешнюю неквадратность разделов с квадратностью ячеек и наоборот.

II. 2. Соната №2. II часть (*Allegro*, рондо-соната)

Вторая часть Сонаты №2 (*Allegro*, G-dur) написана в одноимённой по отношению к главной тональности и, как уже указывалось ранее, имеет форму рондо-сонаты. Как и предыдущим рассмотренным формам, финальной части свойственна контрастность, тематическая насыщенность. В экспозиционном разделе выделяются танцевальная тема главной (G-dur) партии (рефрен), примыкающая к ней по характеру связующая (ход I), галантная, изящная тема побочной (D-dur) партии (эпизод I). Противопоставляется им энергичный и виртуозный второй эпизод в субдоминантовой тональности (C-dur), расположенный в середине формы. При всём многообразии настроений общий светлый тон финала практически нигде не нарушается, за исключением взволнованного минорного хода (d-moll), звучащего после побочной партии экспозиции и предваряющего первое возвращение рефрена. Ложное проведение рефрена в тональности II низкой ступени (As-dur) создаёт арку к медленному вступлению первой части. Если же говорить о соотношении тональностей основных тем в экспозиции и в репризе, то в целом оно указывает на традиции сонатной формы классического типа (T-D → T-T). Минорный ход между побочной и главной партиями при этом так же транспонируется – аналогично экспозиции обуславливается тональностью побочной темы (g-moll). Завершается весь финал довольно развёрнутой кодой.

Таблица 3. **Экспозиция:**

Раздел	R	Ход I	Эп. I	Ход II	R₁
Партия	ГП	СП	ПП		ГП
Тон-ть	<i>G-dur</i>	<i>G - D</i>	<i>D-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>G-dur</i>
Такты	16 т	16 т	20 т	14 т	27 т.

Таблица 4. **Реприза:**

Раздел	R (лож.)	R	Ход I₁	Эп. I	Ход II₁	R₂
Партия		ГП	СП	ПП		ГП
Тон-ть	<i>As-dur</i>	<i>G-dur</i>		<i>G-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>G-dur</i>
Такты	8 т.	16 т	13 т	20 т	13 т	28 т

Для финала Второй сонаты характерно предпочтение квадратности тем в экспозиции и центральном эпизоде, избегание квадратности и нарушение структурной стабильности в репризном разделе, а затем восстановление уравновешенности в коде. Для стабилизации формы большое значение приобретает масштабно-тематическая структура дробления с замыканием, в особенности с пропорциями «2, 2, 1, 1, 2». Почти на протяжении всей крупной формы Бетховен так или иначе применяет этот структурный принцип по отношению к разным уровням строения тем (на уровне предложения, периода). Он фигурирует в главной партии, побочной, во втором эпизоде; в несколько ином виде – в минорном ходе и в зоне связующей партии в репризе; кроме того, он используется даже в предыктовой зоне перед серединой и в коде.

Итак, перейдём к более подробному рассмотрению форм и структур рондо-сонаты.

Начинается финал с грациозной темы **главной партии** (пример 16), почти целиком исполненной одним только фортепиано (виолончель присоединяется только в последних четырёх тактах). Её отличает динамическая активность, пунктирный ритм, скачки в мелодии. По форме главная партия представляет собой квадратную (16 т.) двухчастную репризную форму. Особенность её внутреннего строения заключается в том, что вышеупомянутый приём дробления с замыканием применяется здесь на двух уровнях: при образовании четырёхтактовых предложений – $2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1$ и в форме целого (4, 4, 2, 2, 4).

При всех последующих проведениях рефрен претерпевает разного рода изменения. При первом своём повторе (в экспозиции) к двухчастной форме добавляется неквадратное (10-тактовое) дополнение на материале середины. В ложном рефрене от двухчастной формы остаётся только начальная фраза, разросшаяся до 8-тактовой структуры (пример 17). Данный приём метрической стабилизации встречается не впервые. Ранее, в предыктовой зоне перед центральным эпизодом, Бетховен «собирает» форму следующим способом: неквадратное дополнение к рефрену сменяется квадратным (8-тактовым) построением на доминантовом органном пункте к C-dur. Кстати, и здесь вновь композитор обращается к масштабно-тематической структуре дробления с замыканием.

Пример 16. Главная партия:

Пример 17. Ложный рефрен перед репризой (тт. 158-166):



Третье проведение рефрена обновляется гармонически – звучит на доминантовом органном пункте до самого вступления второй части, тем самым совмещая в себе функции преддыкта и репризы. Обратим внимание, что при неустойчивости гармонии двухчастная структура полностью сохраняется.

Четвёртое и пятое (кодовое) проведения завершают форму *Allegro*, однако между ними наблюдаются существенные различия. Предпоследний рефрен значительно трансформируется, явно приобретая разработочные черты. Его структурной основой выступает первый период, а середина и реприза превращаются в модулирующее дополнение (в *Es-dur*; тт. 235-251). Примечательно, что по общему количеству тактов оно квадратно (16 тактов), хотя внутри имеет следующее членение: 4,5 т.+11,5 т. Каждое из этих масштабно неравных построений состоит из мелких структурных единиц – однотоков (воспринимающихся как ритмически сжатые двутакты), либо дробящихся до полутактов, либо расширяющихся до двутактов (пример 18). В коде тематизм рефрена, вплетённый в фигурационное движение, восстанавливает свою первоначальную форму.

Пример 18. 4-е проведение рефрена. Дополнение (тт. 235-1251):



В обоих эпизодах рондо-сонаты квадратность немного нарушается. Например, нежная и утончённая тема **побочной партии** (20 т.), вступающая на фоне прозрачного и лёгкого сопровождения, написана в форме периода из двух больших 8-тактовых предложений повторного строения и усложняется посредством 4-тактового дополнения (последний такт накладывается на начальный второго хода). Заметим, что каждое предложение строится по принципу дробления с замыканием, образуя всё ту же схему 2, 2, 1, 1, 2. В своём репризном проведении тема полностью сохраняет форму.

Пример 19. Побочная партия, 1-е предложение:

Во втором эпизоде (C-dur) неквадратность появляется вследствие иных причин. В целом, эпизод в некоторых чертах подобен главной партии¹: он также написан в простой двухчастной репризной форме, и имеет аналогичное соотношение тональностей в секвенции из середины (в рефрене – G→e,D, в эпизоде – C→a, G). Однако масштабно он превосходит главную партию, так как в основе его формы лежит большой 8-тактовый период (2, 2, 1, 1, 2) и полностью повторяется вторая часть. Кроме того, середина расширяется до 10 тактов посредством продления доминантовой гармонии (это своеобразный малый предыкт к репризному предложению). Несмотря на то, что форма середины, а вместе с тем и всего эпизода, неквадратна, она состоит из квадратных двутактов: за секвенцией (4 т.) следом идут три повторяющихся двутакта – (2+2) + (2+2+2).

Пример 20. Центральный эпизод, 1-е предложение:

Что же касается ходовых участков, то их структурные варианты формируют свою линию развития.

¹ Примечательно, что в эпизоде Бетховен вновь отсылает слушателя к медленному вступлению, используя пунктирный ритм по звукам аккордов – именно такой ритм, но другого характера и направленности движения звучал в первых тактах Adagio.

Первый ход (**связующая партия**) в экспозиции вполне структурно стабилен. Он занимает 16 тактов и включает в себя три двутактовые секвенции, две последние из которых заканчиваются суммированием – $(2+2) + (2+4) + (2+4)$. Окончание этой партии осложняется к тому же прогрессирующим дроблением.

Пример 21. Связующая партия (Ход I) в экспозиции, 1-я секвенция (тт. 16-20):

Лёгкое нарушение квадратности наблюдается в d-moll'ной связке ко второму рефрену экспозиции. Его объём невелик и составляет всего 14 тактов, распределённых по схеме как 4, 4, 1, 1, 2, 2. Начальный восьмитакт строится по типу модулирующего периода из двух предложений повторного строения. В качестве дополнения звучат две секвенции, состоящие из мелких однотоковых звеньев (а, е) – в первой и двутактовых (е→d, d→C) – во второй. То есть Бетховен сначала сжимает, дробит ткань до однотоковых единиц, а затем вновь стабилизирует, расширяет её. Из чего следует, что композитор пытается уравновесить форму, чтобы приблизиться к квадратности.

Пример 22. Ход II в экспозиции (тт. 52-66):

В репризе оба аналогичных хода несколько динамизируются, сжимаясь каждый до 13 тактов. Квадратность связующей партии нарушается во второй половине построения (тт. 191-195) дроблением, а затем и сжатием суммирующей фразы до трёхтакта.: $(2+2) + (2+2) + 1+1+3$, что нарушает общее равновесие формы. Нестабильность же второго хода (g-moll) усиливается из-за расширения зоны дробления до трёх тактов, и сокращения суммирования до двух тактов – 4, 4, 1, 1, 1, 2.

Пример 23. Связующая партия (Ход I) в репризе, секвенция (тт. 187-195):

Как видим, признаки динамизации распространяются не только на проведения рефрена в репризе (первого – на D-органном пункте, а второго существенно расширенного из-за дополнения), но и на ходовые участки. Данный процесс начинается ещё до наступления репризы, когда перед внедрением ложного рефрена появляется небольшой полифонизированный ход на материале главной партии (тт. 151-158, пример 24). Он длится семь тактов и включает три неквадратных фразы $(3+3+1)$. Данный участок по своей структуре является самым нестандартным в контексте преобладающей квадратности. Бетховен отделяет две трёхтактовые фразы с помощью ладового контраста (C-dur–c-moll), после чего совершает попытку перехода к третьей фразе, но обрывает её буквально сразу же после начала. Тем самым композитор устремляет движение к ложному рефрену.

Пример 24. Ход III перед ложным рефреном (тт. 151-158):

Исходя из вышесказанного следует, что как рефрены, так и ходы, в целом придерживаются общей тенденции от структурно устойчивого и стабильного материала к более свободному и непринуждённому. Однако зачастую нарушения квадратности оказываются не столь глобальными и значительными (в несколько тактов) – это скорее тонкая игра структур. Устойчивость в принципе очень важна для Бетховена, поэтому он завершает всю крупную форму финала по-своему стабильной масштабной кодой (49 т.).

Внешне кода отличается контрастом настроений: здесь есть и танцевальность рефрена, и декламационность, и яркая виртуозность, торжественность. Хотя общее количество тактов в коде не говорит о её квадратности, внутренне она складывается из

цепочки квадратных 4-тактовых и 8-тактовых построений, тесно «сцепленных» между собой из-за наложения друг на друга последнего и начального тактов (некоторые из них при этом содержат дробление и суммирование, активизирующие форму).

Таким образом, в коде Бетховен использует уже выработанные им ранее приёмы комплементарного сочетания на одном временном отрезке квадратных и неквадратных форм. Вспомним, что в дополнении ко второму проведению рефрена общая конструкция была стабильна (16 т.), но при этом в ней наблюдалась внутренняя неустойчивость (4,5+11,5). В данном же случае композитор поступает наоборот. Внутреннее членение подчиняется законам квадратности, но из-за совмещения тактов и достаточно внушительной протяжённости фактор общей крупной квадратности кажется композитору несущественным из-за тяжёлого восприятия его на слух. В итоге перед обоими вариантами стоит общая цель, заключающаяся в достижении устойчивости, гармоничности и целостности формы.

Каждую из изученных нами частей виолончельных сонат ор. 5 отличают свои методы и особенности использования разного рода структур, их комбинирования и назначения. В медленных частях прослеживается общая тенденция к импровизационности, свободному высказыванию, рыхлости, неустойчивости. Это выражается в избегании в целом квадратности как таковой или же в стремлении усложнить базовые квадратные построения посредством структурного расширения (повторением метрических тактов, прогрессирующим расширением), дробности. В I части Сонаты F-dur наблюдается своеобразная иерархия, обратная зависимость в распределении функций квадратности и неквадратности между устойчивыми и неустойчивыми построениями. Тематически и фактурно неустойчивые, динамичные разделы – такие, как связующие партии, ходы, разработки – имеют предпочтительно квадратную структуру, тогда как тематически индивидуализированные, опорные участки формы Бетховен зачастую делает структурно более свободными и раскрепощёнными. Что же касается рондо-сонатной формы Сонаты g-moll, то она являет собой пример игровой композиции, о чём говорит характер музыки, наличие ложного рефрена перед репризой. Эта же «игра» распространяется и на структурный уровень – обуславливает комбинаторику квадратных и «почти» неквадратных построений, допускает незначительные отклонения от метрической стабильности (если сравнить, например, масштабы тем в экспозиции и репризе – см. таблицы 3 и 4), стремится к структурной комплементарности.

Литература

1. *Гайдамович Т.* Виолончельные сонаты Бетховена: Методические советы исполнителям. – М.: Музыка, 1981. 71 с.
2. *Задерацкий В.* Музыкальная форма: Вып. 2. – М.: Музыка, 2008. 528 с.
3. *Кириллина Л.* Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: Т. 1. – М.: Московская консерватория, 2009. 535 с.
4. *Кириллина Л.* Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: Т. 2. – М.: Московская консерватория, 2009. 595 с.
5. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. 750 с.
6. *Способин И.* Музыкальная форма: Учебник. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1979. 400 с.
7. *Тюлин Ю., Бершадская Т.* Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. 359 с.
8. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999. 496 с.
9. *Jungsun Kim. B.M.* Deux grandes sonates pour le clavecin ou piano-forte avec un violoncelle oblige. – University of North Texas Pro Quest Dissertations Publishing, 2004. 108 pp.
10. *Daniel Ryan.* The beginning of the piano and cello sonata: Beethoven's Opus 5 // *Ars Nova*, 1999-2000. / Vol 31/32. P. 25-46.

Музыкальные диалоги: *Sinfonia concertante* Es-dur В. А. Моцарта

Жанр концертной симфонии в истории европейской музыки – явление оригинальное и многоликое. Сформировавшийся в третьей четверти XVIII века как некий микст из классического концерта, симфонии, барочного *concerto grosso* и множества популярных на тот момент дивертисментных форм, он и в последующие эпохи сохранил уникальную способность к смешению жанров, рождая многообразные способы их сплава¹.

Каждый образец концертной симфонии – своего рода творческий эксперимент, дающий автору большую свободу в выборе масштабов сочинения, его формы, состава инструментов, принципов музыкальной драматургии и характера тематического развития. Нестабильность такого рода параметров способна затруднить идентификацию большинства из классических жанров, но вовсе не критична для концертной симфонии. Подобные вольности лишь подчёркивают её склонность к индивидуальности «самовыражения».

Яркой иллюстрацией «мобильности» жанра могут служить множественные наименования сочинений, относимых к типу концертной симфонии: «Симфония кончертанте», «Концертная симфония» (ит. *Sinfonia concertante* или *concertata*, фр. *Symphonie concertante*), «Симфония с концертирующими инструментами» (*Symphonien mit concertierenden Instrumenten*), «Концерт» (*Concertante*) «Концертино», «Концертштюк», «Концертный дуэт», «Концерт для квартета» «Симфония-концерт», «Концерт-симфония» (*Concerto-symphonie*), «Симфония», «Камерная симфония», «Симфонический концерт» (*Concerto symphonique*) и др. Причины многообразия названий, как и традиции их использования в композиторской практике XVIII–XX веков, достаточно подробно освещены в музыковедческой литературе. Среди работ последнего десятилетия – статьи Ахмедовой С. Г. [3], Екимовой К. Н., [11, 12], Солдатовой С. Е. [37], где выбор композитором того или иного заголовка объясняется доминированием в сочинении признаков какого-либо жанра (*concerto grosso*, сольного инструментального концерта, барочной или классической симфонии) или особенностями инструментального состава.

Гибридная природа жанра долгое время рождала закономерный вопрос о его самостоятельности. В настоящее время признано, что концертная симфония – отдельный жанр музыкального искусства, обладающий рядом существенных признаков. Их перечень содержит, в частности, статья С. Е. Солдатовой «Жанр концертной симфонии в его историческом развитии» [37], где исследователь выделяет такие основополагающие черты, как состав исполнителей (наличие солирующих инструментов в сопровождении оркестра), циклическая форма, лёгкая, остроумная образность, «не дающая слушателю заскучать»².

¹ Огромно количество музыкантов XVIII века, работавших в жанре концертной симфонии. Большинство из них – композиторы «второго ряда», творчество которых сегодня малоизвестно. Среди имен, оставшихся в истории жанра – мангеймцы Карл (1745–1801) и Антон (1750 – между 1796 и 1809) Стамицы, австриец Игнац Хольцбауэр (1711–1783), немец Кристиан Каннабих (1731–1798), итальянец Джованни Джузеппе Камбини (1746–1825). Среди композиторов французского происхождения выделяются Франсуа-Жозеф Госсек (1734–1829), Жан-Батист Даво (1742–1822), Франсуа Девьен (1759–1803). Наиболее яркие образцы концертных симфоний принадлежат перу И. К. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, а в русской музыке – Д. С. Бортнянского.

Потеряв свою популярность в XIX веке, жанр возрождается лишь в XX веке в творчестве Б. Мартину, Дж. Энеску, Ф. Мартена, К. Шимановского, С. Прокофьева, А. Головина, В. Кикты и др.

² «Остроумный концерт» (другие названия *Concert Spirituel*, «Духовный концерт», «Концерт утонченный») – публичное музыкальное мероприятие, получившее популярность в Париже с 1725 по 1791 год. Организатором первых концертов выступил композитор и гобоист королевского ансамбля Анн Даникан Филидор (1681–1728). Серии из *Concert Spirituel* устраивались в дни католических праздников, когда театры были закрыты. «В *Concert Spirituel* выступали крупнейшие виртуозы из разных стран, <...> публика имела великолепную возможность услышать, оценить и сравнить сочинения и игру замечательных музыкантов. <...> Чтобы завоевать признание избалованной парижской публики, исполнителю требовался не только талант, но и

П. Б. Подмазова, описывая специфику концертных симфоний, созданных на родине жанра – во Франции – называет во многом сходные признаки: «блестящая виртуозность... в сочетании с изысканностью и утонченностью стиля» [35, 20]; использование в качестве солирующих инструментов двух скрипок (на раннем этапе), впоследствии – также духовых и струнных в сочетании с духовыми [35, 21]; опора на двухчастное строение: быстрая первая часть *Allegro* в ритуальной форме, идущей от жанра *concerto grosso*, однако нередко усложненной сонатными чертами, и финал в форме рондо или вариаций [35, 21–22]; абсолютное преобладание мажорных тональностей [35, 21].

Приведенные описания дают представление о концертной симфонии XVIII века как о жанре сугубо развлекательного характера, связанного с расцветом виртуозного исполнительства. Однако в недрах «несерьезного» жанра, формирование которого выпало на переходный период от барокко и галантного раннеклассического стиля к расцвету классицизма, вызревали и те важные ростки, что составят вершинные завоевания «серьезной» музыки. К ним следует отнести не только совершенствование исполнительской техники и оркестрового письма, но и экспериментальный отбор (в силу природной особенности жанра) музыкально-драматургических и формообразующих средств, характерных для классической симфонии и сольного инструментального концерта. С. Е. Солдатова отмечает и обратное явление: «Концертная симфония взяла на себя роль хранителя и проводника в новую эпоху принципов барочного концертирования. Одним из подтверждений этому является соединение в ней черт барочного и классического концерта. От барокко и, в частности, от *concerto grosso* она унаследовала принцип противопоставления группы концертующих инструментов звучанию всего оркестра, от классического же сольного концерта заимствовала строение первой части – с двойной экспозицией и каденцией солистов» [37, 82].

В свете сказанного возникает интерес к концертной симфонии как к особому «переходному» от барокко к классицизму жанру, способному «наглядно» показать ход эволюционных процессов в западноевропейском искусстве. Отмечаемое С. Е. Солдатовой «промежуточное положение жанра не только между жанрами, но и между историческими эпохами» [37, 82] в конкретных сочинениях проявляется через особенности формообразования, интонационной и ладогармонической сфер, а также в характере взаимоотношений солирующих и оркестровых партий.

Одним из ярких образцов в жанре концертной симфонии является *Sinfonia concertante* Es-dur для скрипки, альты и оркестра (KV 364/320d) Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). Гений, оставивший миру шедевры во многих областях композиторского творчества, ярко проявил себя и в этом жанре. Перу композитора принадлежит несколько сочинений такого рода¹:

1774, Зальцбург – *Concertone* C-dur для двух скрипок, гобоя и виолончели KV 190 (166 b/186 E);

1776, Зальцбург – Концерт для трех клавиров с оркестром F-dur («Лодрон-концерт») KV 242;

1778, Мангейм – набросок Концерта D-dur для скрипки и клавира Anh.56 (315 F);

1778, Париж – *Sinfonia concertanta* для солирующих духовых (гобоя, кларнета, валторны и фагота) Anh.9 (297 B),

1778, Париж – Концерт для флейты и арфы C-dur KV 299 (297 c);

изобретательность. После премьеры в *Concert Spirituel* своей «Парижской» симфонии Моцарт пишет: «Так как я слышал, что здесь последние *Allegro*, как и первые, обычно начинают вместе и чаще всего в унисон, то я начал только двумя партиями скрипок *piano* – 8 тактов, после чего неожиданно *forte*. Как я и предполагал, во время *piano* пронеслось “ш-ш-ш”, а когда услышали форте, раздались аплодисменты» [цит. по 34, 37].

¹ Данный перечень приводит Д. А. Нагина в статье «Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта» [31, 11]. До современного слушателя полностью дошли только три произведения из данного списка (выделены полужирным шрифтом).

1779, Зальцбург – фрагмент *Sinfonia concertanta* A-dur для скрипки, альты и виолончели Anh.104 (320 e);

1779 – Концерт для двух клавиров с оркестром Es-dur KV 365 (316 a);

1779, Зальцбург – *Sinfonia concertante* Es-dur для скрипки, альты и оркестра KV 364/320d.

Большинство из этих произведений были созданы под впечатлением турне в Париж (через Мюнхен, Аугсбург, Мангейм), осуществлённом Моцартом в 1777-1778 годы. Во время поездки композитор познакомился с концертными симфониями мангеймских и французских авторов. Яркая, жизнерадостная музыка, в сочетании с изысканностью и утончённостью стиля, пользовалась неизменным успехом у публики. Концертные симфонии звучали везде – в салонах знати (так называемые «приватные концерты») и в больших залах (публичные концерты), организаторами которых выступали различные музыкальные сообщества. К исполнению привлекались лучшие солисты-виртуозы разных стран. Популярность концертных симфоний на тот момент была столь велика, что оттеснила на время интерес к сольному концерту и симфонии¹. Свои сочинения Моцарт как раз и задумывал для исполнения в Париже и Мангейме, где имелись первоклассные музыканты. Особой известностью отличался мангеймский оркестр, который именовали «армией генералов» – высочайший исполнительский уровень позволял каждому из оркестрантов выступать в качестве солиста.

Sinfonia concertante Es-dur для скрипки, альты и оркестра была написана Моцартом осенью 1779 года в Зальцбурге, уже по возвращении из турне. Она стала последним опусом композитора в жанре концертной симфонии, больше к этому жанру Моцарт не возвращался.

Это сочинение можно с полным основанием отнести к числу музыкальных шедевров. Сохраняя типовые контуры популярного «легкого» жанра, композитор создал произведение высокой художественной ценности, наделив его глубоким содержанием и совершенной формой.

Уникальность замысла *Sinfonia concertante* отмечает Д. А. Нагина: «Каждая часть, каждая музыкальная тема Концертной симфонии связаны с выражением образов возвышенных, а порой и величественных <...>. Уже первая часть имеет авторское обозначение «*Allegro maestoso*», явно указывающее на глобальность замысла» [32, 45]. Разительный отход от традиций обнаруживает вторая часть цикла – *Andante* – его скорбная лирика идёт вразрез с привычной для медленных частей идеей утешения слуха приятными умиротворяющими мелодиями. В наибольшей степени «стандартам» жанра соответствует лишь финал – легкий и жизнерадостный, написанный в духе искрометных моцартовских *Presto*.

Интересен инструментарий *Sinfonia concertante*. Кроме скрипки, в качестве солирующего инструмента избран альт², что для того времени было довольно необычно – этот инструмент «выполнял в основном функцию аккомпанемента, лишь изредка выходя на первый план» [42, 33]. А. В. Шевцова пишет: «В сочинении два солирующих инструмента находятся на абсолютно равных позициях, что является новаторством классика. <...> Можно предположить, что автор Концертной симфонии заглянул в будущее, где сольное исполнительство на альте широко развито» [42, 33]. В оркестровой группе – два гобоя, две валторны *in Es* и струнные (с разделённой альтовой группой).

Наличие двух солистов исключало импровизацию дуэта, поэтому каденции к частям написал сам композитор.

¹ Концертную жизнь Парижа XVIII века подробно описывает П. Б. Подмазова в диссертации [35, 27-39].

² «Моцарт указал на необходимость перестраивать струны на альте при исполнении произведения. Существует предположение, что это обусловлено неудобством тональности для данного инструмента. Но есть и иное объяснение: это было рекомендовано автором для большей яркости звучания. Однако на практике указание не выполняется» [42, 33].

Данная статья освещает процессы концертирования в *Sinfonia concertante*. В отечественном музыкознании мысль о диалоге как об основополагающем принципе концертирования была впервые высказана Б. В. Асафьевым. Концертные качества диалога Асафьев видит «в его экспрессии – в том, – что два (или несколько) концертующих инструмента, исходя из нескольких общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в согласии постоянного сосуществования идеи господствующей и его же порождённой идеи контрастирующей» [2, 218]. Сходное понимание концертности находим у А. Н. Уткина: «Концертирование – это диалогический принцип (метод) музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнительстве» [40, 72]. Проблемы диалогичности в музыке рассматриваются и в работах Н. М. Ахмедходжаевой [4], С. В. Бакуто [5], Н. М. Зейфас [15], М. Н. Лобановой [25], М. Е. Тараканова [38] и др.

Концертность проявляется в сочинении Моцарта как принцип диалога, осуществляемого на разных уровнях музыкально-драматургического развития – композиционном, тематическом, фактурном, идейно-содержательном. В анализе каждой части *Sinfonia concertante* можно проследить действие диалога на каком-либо из них, условно выделив его в качестве ведущего. Так, для первой части *Allegro maestoso* актуальным представляется диалог между партиями сонатной формы, во второй – *Andante* – диалог в контексте тематического и образного развития, в третьей же – *Presto* – выявляется особый принцип диалога между двумя формами – сонатной и рондо – объединёнными в композиции финала. В данном случае, кратко сформулировав наиболее традиционные формы диалога в первых частях цикла, сосредоточим основное внимание на самом необычном из них – диалоге двух композиционных структур, осуществлённом Моцартом в финале симфонии.

Диалогическое взаимодействие партий в *первой части Sinfonia concertante* осуществляется на нескольких уровнях: формообразовательном, интонационно-ритмическом, фактурном, тембровом. Диалогические процессы протекают здесь в двух направлениях: одни из них обеспечивают контраст тем и их сопоставление, другие способствуют единству материала.

Проявления контрастности обнаруживаются внутри партий, между партиями в разделах сонатной формы, между разделами – двумя экспозициями, экспозицией и разработкой, экспозициями и репризой, содержащей партии обеих экспозиций. Средствами для контраста служат интонационно-ритмическое своеобразие материала, фактура («туттийная» и «ансамблевая» в оркестровых сегментах, индивидуализированная мелодика и фигурации в сольных проведениях), а также тембровые диалоги солирующих инструментов между собой, с оркестром и внутри оркестровых групп.

Единство материала обеспечивает интонационная родственность туттийных участков первому мотиву из оркестровой главной партии – именно этот мотив (в вариантном виде) проводится через все разделы сонатной формы. Общность подходов прослеживается и в структуре партий – каждая из них складывается из различных по фактуре сегментов.

Вторая часть *Sinfonia concertante* – великолепный образец медленного раздела цикла. Возвышенная лирика *Andante*, пронизанная скорбными интонациями, далека от традиций «остроумного концерта», не обременяющего слушателя глубоким смыслом. Запечатлённые в *Andante* личные переживания¹ Моцарт облекает в ту форму совершенной красоты, что возводит содержание музыки до общечеловеческого уровня. Утончённый дуэт скрипки и альты выступает здесь некоей квинтэссенцией щемящего чувства светлой печали, неизмеримого душевного страдания и нежной любви.

¹ Трагический образ *Andante* биографы связывают со смертью матери композитора. Анна Мария, сопровождая Моцарта во время тура в Париж, внезапно заболела и, не перенеся сильной лихорадки, умерла 3 июля 1778 года. Возможно, что *Andante* Концертной симфонии *Es-dur* явилось откликом на это трагическое событие. Болезненно воспринявший потерю любимой матери, композитор создал реквием в ее память.

Экспрессия медленной части потребовала ряда выразительных приёмов, освоенных другими жанрами музыки, прежде всего, итальянской оперой, для претворения лирико-драматических и трагических образов. Тематизм *Andante*, словно инструментальный слепок с арии *lamento*, содержит типовые её интонационные и ладогармонические средства: минорную тональность (с-moll), барочные риторические фигуры – *suspiratio* («вздых»), запечатленные в малосекундовой интонации, *exclamatio* («восклицание» – восходящая секста), а также ходы-восклицания на кварту, квинту, обильную мелизматическую (как имитацию дрожания голоса), *tmesis* («рассечение») – разделение кратких реплик паузами – страх, а также ритм мерного шага в аккомпанементе.

Ламентозная стилистика и скорбно-лирический характер выдерживаются на протяжении всей части, что способствует однородности материала, смягчению тематических контрастов и цельности всей композиции. Достигается нужный эффект длительного погружения в одно эмоциональное состояние. Выполнение этой художественной задачи в немалой степени предопределяет форма сочинения – моделью для неё стала старосонатная форма¹.

Отметим особые условия для претворения принципов концертности в медленной части цикла. Художественный замысел *Andante*, направленный на раскрытие, по сути, одного эмоционального состояния, словно блокирует саму идею диалогичности в какой-либо форме. Тем уникальнее мастерство композитора, сумевшего создать единый образ, сохранив при этом концертность как сущностную особенность жанра концертной симфонии. Диалогические связи творчески преломлены Моцартом на разных музыкально-драматургических уровнях сочинения. В диалогическое взаимодействие вовлечены виды фактуры *tutti* и *solo*, тембры скрипки и альты, композиционные функции разделов формы, приёмы тематического развития, функции солирования и аккомпанеента. На каждом из уровней осуществляется целенаправленная работа, подчинённая идее раскрытия образа *lamento* в разнообразии его оттенков.

Выделим диалогические приёмы, наиболее оригинально трактованные композитором. Среди них те, что участвуют в темообразующих процессах. Цельность образа *Andante*, как уже отмечалось, обеспечивается интонационным родством материала, выполненного к тому же в единой стилистике *lamento*. В этом контексте диалогические приёмы становятся чуть ли не главным средством тематического развития. Благодаря сопоставлению *tutti* и *solo* и драматургически выверенной работе с тематизмом у солистов, образ *Andante* приобретает новые выразительные нюансы. Так, в диалоге скрипки и альты используются сольное и совместное орнаментальное варьирование материала, его развитие по модели «ядро и развёртывание», поочерёдное имитирование, имитирование в дуэте, дублирование материала. Иными словами, композитор искусно применяет композиционную технику, выработанную в эпоху барокко.

Финал произведения возвращает к образам, присущим концертной симфонии во второй половине XVIII века. Согласно традициям «лёгкого» жанра, жизнерадостное, искромётное *Presto* увлекает слушателя виртуозностью, красотой и изяществом мелодий, яркостью оркестровых красок.

Уникальность же финала как раз и состоит в его необычной форме. Моцарт, воодушевлённый богатейшими возможностями гибридного жанра, переносит это качество на структуру *Presto*, используя оригинальную композицию сочинения как активный концертный приём. Участниками диалога выступают две музыкальные формы – сонатная и рондо. Взаимодействуя между собой, они объединяются в слаженную, многоуровневую систему (см. схему на следующей странице).

Форма первого уровня – пятичастное рондо – крупные разделы *Presto* располагаются в характерном порядке чередования рефрена с двумя эпизодами. Одновременно в рондо

¹ Д. А. Нагина определяет форму *Andante* как сонатную с эпизодом вместо разработки и свободно построенной зеркальной репризой [32, 46].

встраивается сонатная форма с двойной экспозицией, образуя следующий уровень – «большую» сонатно-концентрическую форму. Так, туттийная экспозиция сонатной формы – своего рода «большая» главная партия – выполняет функцию рефрена, а материал сольной экспозиции («большая» побочная на новом тематизме) – используется в первом и втором эпизодах. Осью для зеркально-симметричной структуры служит центральный рефрен рондо. В композиции «большой» сонатной формы он находится на «месте» разработки, но не является разработкой по сути – в нём отсутствуют какие-либо тональные, структурные, тематические и прочие модификации материала, присущие разработочным разделам. Следовательно, его основная функция связана с формой рондо. В «большой» сонате он лишь отделяет экспозицию от репризы, отмечая тот момент, когда движение, согласно концентрической форме, должно направиться вспять – в репризе обе «большие» партии последуют в обратном (зеркальном) порядке.

Сонатная форма	1 экспозиция				2 экспозиция							
Tutti	R (ГП)	R (СП)	R (ПП)	R (ЗП)					⇒			
	a(16T)+b(16T)	c(8T)+c ₁ (8T)	d(8T) + d ₁ (8T)	e(8T) + f(8)								
Тон-ть	Es-dur				Es-dur			B-dur				
Solo скрипка					ГП		СП		СП	ПП	ЗП	⇒
Solo альт						ГП		СП	СП	ПП	ЗП	⇒
Форма Рондо	Рефрен (R) – «большая» ГП				Эпизод I – «большая» ПП				⇒			
Такты	1-32	33-48	49-64	65-79	80-111	112-136		137-167	168-189	190-203		

Сонатная форма	_____		Реприза 2-ой экспозиции (сольной)				Реприза 1-ой экспозиции (оркестровой)				Кода			
Tutti								R (СП)		R (ПП) 8T+8T		R (СП)	R(ЗП)	
Тон-ть	Es-dur		As-dur-c-moll	Es-dur		Es-es-Es	Es-dur							
Solo скрипка	R (ГП)	R (СП)		Г П		СП	СП	ПП	R (ГП) a+b		R (СП)		R (ЗП)	
	a + b	c (10T)												
Solo альт	R (ГП)	R (СП)	Г П		СП		СП	ПП	R (ГП) a+b		R (СП)		R (ЗП)	
	a + b	c (10T)												
Форма Рондо	Рефрен (R) – «большая» ГП		Эпизод II – «большая» ПП				Рефрен (R) – «большая» ГП							
Такты	204-219	220-245	247-278	279-303		304-342	343-374	374-415		416-432	432-456		456-472	472-490

Третий уровень *Presto* образуют две «малые» рассредоточенные сонатные формы без разработки (туттийная и сольная), представленные в виде двух арок, протягивающихся от экспозиции к репризе. Каждая из них развивается как традиционная сонатная форма с характерным «комплексом» партий и тональными сопряжениями между ними.

Интенсивность диалогических процессов, проходящих как между формами, так и внутри сонатных разделов финала (Моцарт использует полный набор тематических, фактурных, тембровых диалогов), поражает множеством взаимосвязей. В результате рождается многоуровневая форма, основанная на взаимодействии рондального, сонатного и концертного принципов. Остаётся только восхищаться мастерством гения, сумевшего объединить всё в стройной композиции.

Сравнение тематически однородных разделов *Presto* поможет определить принципы их функционирования в составе разных форм.

Итак, «большая» главная партия – она же рефрен рондо – представляет собой типовую туттийную экспозицию сонатной формы с последовательным изложением главной, связующей, побочной и заключительной партий в основной тональности *Es-dur*. Каждая из партий отличается своим фактурным и интонационно-ритмическим обликом.

Характер главной партии определяют два тематических элемента: энергичный мотив (Пример 1) у струнной группы (в первом периоде повторного строения – 1-16 тт.) и «галантные поклоны» у гобоев (Пример 2) (во втором периоде – 17 -24 тт.), которые затем подхватывают струнные (25-32 тт.). Обобщённому активному секвентному движению связующей партии противопоставлены выразительные «охотничьи» перекликанья валторн и гобоев побочной темы (Пример 3). Заключительная партия построена на каденционных оборотах *tutti* оркестра.

Второе проведение рефрена (после сольной экспозиции и краткого перехода) содержит ряд изменений. Излагается не весь материал, что вполне допустимо для центральных разделов рондо, а только главная и связующая партии. При этом обновляется тембровое и регистровое звучание главной партии: оба её тематических элемента теперь поручаются солистам (Пример 4), первый мотив при повторном проведении дается октавой выше.

Пример 1. *Presto*. Рефрен (туттийная экспозиция). Главная партия (1-й элемент):

TUTTI

Violino princ. *tr*

p

Пример 2. *Presto*. Рефрен (туттийная экспозиция). Главная партия (2-й элемент):

Oboi

Corni in *Es*

p

Пример 3. *Presto*. Рефрен (туттийная экспозиция). Побочная партия:

Oboi

Corni in *Es*

p

Пример 4. Presto. Второе проведение рефрена. Главная партия (1-й элемент):

В третьем проведении рефрена, соответствующем репризе «большой» и туттийной «малой» сонатных форм, тенденция к обновлению материала сохраняется. Главная партия переходит вновь к солистам. Её первый жанровый элемент проводится с теми же изменениями, что и в предыдущем рефрене. Второй мотив варьируется – в его контур проникают полутоновые интонации, комически искажая тему.

Пример 5. Presto. Третье проведение рефрена. Главная партия (2-й элемент):

В связующей партии также наблюдаются существенные изменения. Раздел значительно разрастается. После гаммообразных пассажей оркестрового *tutti* появляется диалог скрипки и альты – инструменты то сливаются в дуэте, то активно обмениваются репликами.

Пример 6. Presto. Третье проведение рефрена. Связующая партия:

Побочная партия проводится без каких-либо тембральных изменений – как и в экспозиции, главными участниками диалога выступают валторны и гобои.

Заключительная партия полностью обновлена. Вместо *tutti* и каденционных оборотов начинается соревнование виртуозов – техничные арпеджированные пассажи завершаются кульминационным *es* второй октавы у альты и третьей октавы у скрипки.

Пример 7. Presto. Третье проведение рефрена. Заключительная партия:

Таким образом, рефрен ни в одном из участков рондо не остаётся статичным. Изменения направлены на ослабление туттийного изложения в пользу оркестровых ансамблей и сольной диалогической фактуры. Стратегия развития материала указывает на проявления сонатности в композиции рондо, цель которого великолепно иллюстрирует действенность формообразующих средств для претворения принципов концертности.

В двух эпизодах рондо-сонаты, основанных на темах сольной экспозиции, обнаруживаются сходные тенденции к обновлению. Анализ показал, что композитор применяет те же методы работы с материалом, что и в других частях цикла – *Allegro*

maestoso и *Andante*. «Копируется» не только приём тембрового перекрашивания партий, но и структурная модель тем, а также способы фактурного развития – в результате возникает диалог между частями *Sinfonia concertante*.

Первый эпизод рондо («большая» побочная на новом материале) демонстрирует главную, связующую, побочную и заключительную партии «малой» (сольной) сонатной формы.

Грациозная главная партия сольной экспозиции отличается структурной замкнутостью и индивидуальным интонационно-ритмическим рисунком. Она излагается в основной тональности *Es-dur* скрипкой, а затем альтом.

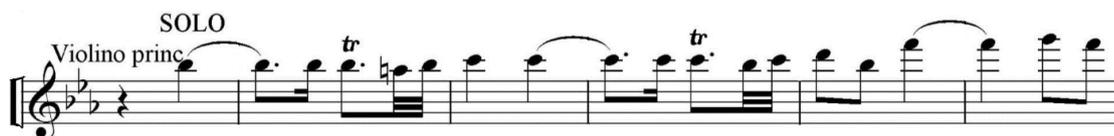
Пример 8. *Presto*. Эпизод I (сольная экспозиция). Главная партия:



Пример 9. *Presto*. Эпизод I (сольная экспозиция). Связующая партия:



Пример 10. *Presto*. Эпизод I (сольная экспозиция). Побочная партия:



Связующая партия построена по типу «ядра и развёртывания». После характерного мотива-ядра следуют фигурационные пассажи (Пример 9). Порядок вступления инструментов остаётся тем же – сначала скрипка, потом альт. После проведения темы у каждого инструмента, солисты «доигрывают» пассажи в поочередном диалоге.

Ярко индивидуализированная побочная партия (Пример 10) в тональности доминанты (*B-dur*) в действительности является ничем иным как ритмически изменённым вариантом главной темы туттийной экспозиции (её первого элемента – ср. пример 10 с примером 1). Учитывая, что и сама туттийная тема вырастает из начальных аккордов *Allegro maestoso*, интонационно связываются не только две экспозиции финала, но и части цикла. Изложение побочной партии производится по излюбленной модели – скрипка начинает, альт подхватывает, затем инструменты вместе развивают тему, в данном случае в имитационной фактуре.

Завершается экспозиционный раздел «дуэтом согласия» солистов на материале обобщённо-интонационного характера – в заключительной партии (*B-dur*) обыгрывается элемент репетиционного повтора на одном звуке, служащий своеобразной лейт-интонацией *Sinfonia concertante* (Пример 11).

Пример 11. *Presto*. Эпизод I (сольная экспозиция). Заключительная партия:



Второй эпизод рондо является репризой «большой» побочной партии и, одновременно, репризой «малой» (сольной) сонатной формы. Материал сольной экспозиции предстаёт в сокращённом виде – в нём отсутствует заключительная партия. Вместо традиционной репризы, где все партии сонатной формы принято проводить в основной тональности, Моцарт использует её разновидность, так называемую «субдоминантовую» репризу, помещая главную и связующую партии в тональность *As-dur*. Побочная же партия звучит, как и полагается, в основной тональности *Es-dur*, хотя и в её звучании есть участок *es-moll*, напоминающий о печальных образах *Andante*. Средством динамизации материала становится приём из первой части *Allegro maestoso*, когда «пальму первенства» у скрипки перенимает альт – теперь он начинает изложение всех партий в репризе.

Охватывая форму *Presto* целиком, возникает вопрос – почему Моцарт построил столь сложную конструкцию, а не воспользовался, скажем, структурой обычного рондо или нормативной сонатной формой. В качестве ответа можно выдвинуть предположение о том, что финал мыслился композитором не только как противовес масштабному *Allegro maestoso*, но и как некая квинтэссенция всех формообразовательных процессов, заложенных в цикле. С присущей Моцарту лёгкостью, словно играя, композитор соединил в *Presto* использованные в предыдущих частях формы, методы развития, структуры тем, и даже саму симметричную (по темпам и образному содержанию) трёхчастную композицию цикла, объединив всё в затейливой концентрической форме.

Значение *Sinfonia concertante* *Es-dur* выходит далеко за пределы жанра концертной симфонии. Моцарт создал выдающееся музыкальное произведение, совершенное по своим художественным качествам. Великолепное чувство жанра позволило композитору оставаться в рамках его гибридной природы и виртуозности, но, вместе с тем, «перешагнуть» склонность к внешним эффектам и развлекательности, что несла собой концертная симфония во второй половине XVIII века.

Созданная в переходный период от барокко к классицизму, *Sinfonia concertante* впитала особенности музыки обеих эпох, соединив всё в гармоничном целом – принципы *concerto grosso* и сольного концерта нового времени, барочные структуры «ядра и развёртывания» и индивидуализированный тематизм венской школы, старосонатную форму и приёмы развития, свойственные симфоническому мышлению классиков и т. п. Смещение и взаимодействие разных жанров, приёмов и форм определило специфическое качество музыкальной драматургии сочинения – диалогичность, проявляемую на структурном, тематическом, фактурном и идейно-содержательном уровнях. Диалог становится, таким образом, одним из главных принципов развития в *Sinfonia concertante*.

Анализ первой части показал, что среди множественных диалогических процессов, задействованных в *Allegro maestoso*, существенную роль играют диалоги между партиями сонатной формы. Композитор целенаправленно выстраивает два типа соотношений – контраста и единства партий, используя для этого разнообразные структурные, интонационные, фактурные и тембровые приёмы.

Интонационная и стилистическая однородность музыкальной ткани *Andante* позволила рассмотреть темообразовательные функции диалогических приёмов, таких как сольное и совместное орнаментальное варьирование материала двумя солирующими инструментами, развитие тем по модели «ядро и развёртывание», поочередное имитирование, имитирование в дуэте, дублирование материала в «дуэте согласия».

Presto дало доказательства активной вовлечённости в драматургию сочинения диалога разных музыкальных форм – в уникальной композиции финала сплелись рондо и несколько видов сонатной формы.

Анализ диалогических процессов в *Sinfonia concertante* приводит и к некоторым общим выводам.

Диалогичность как общее типологическое свойство концерта и симфонии в немалой степени способствовала их объединению в смешанном концертно-симфоническом жанре. Барочный концерт с его противопоставлениями *tutti* и *solo*, контрастностью тембров и

фактур великолепным образом согласовался с диалектическими принципами симфонического развития, свойственными классицизму.

Диалогичность сонатной формы, обусловленную тематическим и тональным контрастом между партиями и разделами композиции, Моцарт сочетал с театральностью, характерной для мышления классиков – в роли участников сценического диалога выступают темы, голоса солирующих инструментов, ансамбли, оркестр, виды фактур и приёмы развития материала. Специфическое преломление получили принципы симметрии и равновесия – в *Sinfonia concertante* они выразились в диалоге между разделами концентрической и зеркальной форм, в равноправии двух экспозиций, в паритете тембров альты и скрипки. Таким образом, в музыкальных диалогах *Sinfonia concertante* Моцарт ярко воплотил многие черты новой художественной эпохи.

Литература

1. Акшенцева В. М. Диалог и его проявления в инструментальных концертах Й. Гайдна // Художественное образование и наука. 2020. № 3 (24). С. 81-90.
2. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. 279 с.
3. Ахмедова С. Г. «Концерт-симфония» – краткий ракурс в сферу гибридного жанра // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 7-2. С. 141-148.
4. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве. Специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дисс. ... канд. иск. / Ташкентская государственная консерватория им. М. Ашрафи. – Ташкент: 1985. 46 с.
5. Бакуто С. В. Организация художественного пространства в искусстве итальянского барокко: *Concerti grossi* А. Корелли и архитектурный ансамбль: автореф. дисс. ... канд. иск. – Новосибирск, 2016. 28 с.
6. Булычева А. В. Моцарт. Концертная симфония для скрипки и альты с оркестром [Электронный ресурс]. – URL: http://www.belcanto.ru/mozart_concertante.html (Дата обращения: 05.04.2022).
7. Гончаренко С. С., Останина М. Н. К вопросу о понятии «Необарочное концертное» // ВЕСТНИК КемГУКИ. 2021. № 57. С. 98-106.
8. Дарда В. Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля // Вестник КемГУКИ. 2014. № 28. С. 125-133.
9. Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров: дисс. ... канд. иск. / Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке. – М., 2015. 283 с.
10. Евдокимова Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы / Под редакцией В. В. Протопопова. – М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 98-138.
11. Екимова К. Н. Концертная симфония в европейской культуре второй половины XVIII века: к проблеме жанровой классификации // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 3 (62). С. 38-41.
12. Екимова К. Н. К проблеме жанрового синтеза: концертная симфония в динамике развития // Музыкальная летопись: Сб. научных статей IX международной научно-практической конференции. – Майкоп: Адыгейский институт гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева, 2019. С. 77-84.
13. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 345-378.
14. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983. 77 с.
15. Зейфас Н. М. *Concerto grosso* в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406.

16. Зейфас Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя. – М.: Музыка, 1980. 79 с.
17. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: монография. – М.: Композитор, 2007. – Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
18. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: монография. – М.: Композитор, 2007. – Ч. III. Поэтика и стилистика. 376 с.
19. Кириенко И. В. «Изобразительность» музыки эпохи барокко: к вопросу о средствах и приемах «живописания» // Научное мнение. 2015. № 1. С. 156-163.
20. Крупина Л. Л. Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формообразование в эпоху барокко: Учеб. пособие.– Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. 292 с.
21. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков: Учеб. пособие. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с. (2-е изд., испр. М.: ИД «Композитор», 2003. – 310 с.).
22. Левая Т. Н. Возрождая традиции (Жанр *Concerto grosso* в современной советской музыке) // Музыка России: сб. статей. – М., 1986. – Вып. 6. [Электронный ресурс]. – URL <http://opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=4192> (дата обращения: 24.03.2022).
23. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2-х т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. I. 696 с.
24. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник в 2-х т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. II. 622 с.
25. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. 320 с.
26. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. – М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
27. Мазель Л. А. Стрoение музыкальных произведений: учебное пособие 3-е издание. – М.: Музыка, 1986. 528 с.
28. Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: теория и практика (часть первая) // От барокко к романтизму, по материалам научной конференции «от барокко к романтизму»: Музыкальное творчество и исполнительское искусство XVII – первой трети XIX века. Концепции – теории – практика. Серия научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – М., 2009. С. 165-216.
29. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. / Сост. текстов и общ. ред. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. 688 с.
30. Нагина Д. А. Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 2. С. 91-144.
31. Нагина Д. А. О музыкальных идеях Симфонии Концертанте Es-dur В. А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 2. С. 41-61. [Электронный ресурс]. – URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/315> (Дата обращения: 17.03.22).
32. Нагина Д. А. Жанр симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыкознания. – 2019. – № 3. – С. 2-23.
33. Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. – М.: Флинта: Наука, 2012. 188 с.
34. Подмазова П. Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVII – XIX веков: дисс.... канд. иск. / Российская академия музыки им. Гнесиных. – М., 2019. 305 с.
35. Подмазова П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2017. № 12. С. 20-24.
36. Протопопов В. В. История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII – 1-й половины XIX века. – М.: Музыка, 2013. 192 с.
37. Солдатова С. Е. Жанр концертной симфонии в его историческом развитии // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 3 (27). С. 79-87.

38. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. – М.: Знание, 1986. 56 с.
39. Тельнова Н. А., Дымова И. Г. Ретроспективные тенденции в творчестве В. А. Моцарта // Искусствознание: теория, история, практика. 2018. № 3 (23). С. 52-59.
40. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов. – Л.: ЛГИТМИК, 1979. С. 63–84.
41. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии: учебник по курсу анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1990. – Ч. 2. 128 с.
42. Шевцова А. В. Жанр инструментального концерта в альтовом репертуаре: от Баха до Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2018. №1 (30). С. 31-37.

Шауро В.

Романтические черты гармонии в Сонате для фортепиано e-moll Эдварда Грига

*«...Нет на свете человека, который мог бы прожить,
ни разу не погрузившись в фантазии, ни разу
не отдавшись воображению, романтике жизни,
ибо в мечтаниях он обретает тот приют,
в котором ум его найдет отдохновение».*
Г. Черстертон

*«Музыка Грига – музыка чувств, а не музыка о чувстве
и не чувственная музыка».*
Б. Асафьев

Разочарование в идеалах классицизма стало началом новой художественной эпохи, имя которой романтизм. XIX столетие во многом изменило привычный ход истории и, следовательно, изменились привычные формы жизни европейского общества, а также формы существования музыкального искусства. Изменилась палитра жанров и музыкальный стиль. Музыка по-другому начала восприниматься публикой: она уже не удивляла своей «ученостью» или совершенством, а поражала воображение, увлекала за собой в едином порыве, заставляла переживать музыкальные события в реальном времени.

Именно это ярко отражено в творчестве норвежского композитора эпохи романтизма Э. Грига (1843-1907), музыка которого ещё при его жизни нашла отзыв у русских композиторов, например, у П. Чайковского (1840-1893). Интерес к изучению творчества этого художника проявили и российские музыковеды, начиная с известной работы Б. Асафьева «Григ» (1958). Среди исследований последующих лет значимой стала монография Ю. Кремлева [2]. Подробное жизнеописание Э. Грига изложила О. Левашева [3]. В этой монографии широко освещается творчество композитора, а также и его сонаты [3, 120]. В сугубо теоретическом аспекте сочинения Э. Грига изучались Р. Лейтес, Е. Мурадовой, а особенно Т. Лейе, которая написала отдельный труд «Гармония Грига» [4]. В этой работе сделан акцент на ряде особенностей стилистики композитора, в частности подчеркнута его связь с норвежской народной музыкой и осмыслена специфичность его всегда узнаваемого почерка по особо яркой фактуре, по сочетанию аккордовой, линейной и фониической сторон его музыки, каждая из которых высвечивается среди других.

Творчество Э. Грига, поднявшего на подмостки мировой сцены норвежское искусство, пользуется популярностью до сих пор. В его музыке воплотилась героика народного эпоса и фантастические северные сказки, энергия народных танцев, а также светлая и яркая лирика Норвегии. По словам О. Левашевой «Музыка Грига, действительно, голос его родины, прекрасное излучение чуткой души народной» [3, 8].

Прежде чем обратиться к фортепианной сонате, которой посвящается данная статья, попытаемся дать краткую характеристику его творческого наследия. Эдвард Григ обращался к фортепиано на протяжении всей жизни. Так, фортепианная миниатюра, романсы и песни составляют основу творчества композитора. Э. Григ сочинял романсы на стихи своих современников, например, «Лебедь» на стихи Ибсена, «Люблю тебя», «Сердце поэта» на стихи Г. Х. Андерсена. В традициях эпохи романтизма, композитор объединяет вокальные миниатюры в циклы – «По скалам и фьордам», «Норвегия», «Девушка с гор» и так далее. В большинстве романсов Э. Григ использовал сочинения скандинавских поэтов. Связь с эпосом северного народа проявилась и в вокально-инструментальных произведениях для солистов, хора и оркестра на тексты Б. Бьернсона: «У врат монастыря», «Возвращение на родину», «Олаф Трюгвасон» ор. 50. Наряду с этим в творческом наследии композитора есть переложения собственных вокальных песен для фортепиано, фортепианные транскрипции, например, ор. 41, ор. 52.

В своих сочинениях Э. Григ, подобно Р. Шуману, запечатлел личные впечатления и наблюдения сцен народной жизни, картин природы. При этом в каждом из них гармония насыщена неожиданными оборотами, столь характерными для романтической музыки.

«Лирические пьесы» представляют собой своего рода дневниковые записи композитора, в которых отражен образ быта норвежского народа, сопереживания, фантазии, легенды и сказания. Например, это танцы «Куллоки», «Кобольд», «Шествие гномов» и так далее. Помимо этого, некоторые пьесы имеют повествовательные черты, таковы «Песня сторожа» в ор. 12, «В тоне баллады» из ор. 65, «Однажды» в ор. 71 и многие другие.

Музыкальным достоянием среди крупных сочинений Э. Грига, ставших яркими примерами его композиторского творчества, стали три скрипичные сонаты, струнный квартет g-moll, фортепианная соната e-moll ор. 7, баллада ор. 24 и концерт для фортепиано с оркестром a-moll. Фортепианный концерт может служить одним из значительных примеров в истории жанра на пути от концертов Л. Бетховена к П. Чайковскому и С. Рахманинову.

В симфоническом наследии Э. Грига господствует жанр сюиты. Например, сюита «Пер Гюнт», сюита для струнного оркестра «Из времен Хольберга», напоминающая старинные сюиты И. Баха и Г. Генделя, «Симфонические танцы» на норвежские темы, а также сюита из музыки к драме Б. Бьернсона «Сигурд Йорсальфар».

Творчество Э. Грига отозвалось в сердцах многих слушателей разных стран и стало одним из любимых среди других композиторов. Так, П. Чайковский писал: «Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик» [7, 344].

Э. Григ уже в раннем творчестве обнаружил стремление к независимому творчеству, нескованному узко-академическими предпосылками. Это сказалось в том, что, перейдя после учебы в Лейпцигской консерватории на попечительство к датскому композитору и учителю Н. Гаде (1817–1890), он надеялся на его поддержку в своей тяге к эксперименту. Э. Григ относился с большим уважением к своему новому педагогу и даже посвятил ему одно из своих лучших сочинений того времени: фортепианную сонату e-moll (1865), некоторые основы гармонии которой будут рассмотрены в настоящей статье.

К сожалению, молодой композитор не нашел в Н. Гаде союзника в своих устремлениях. Более того, наставник осуждал Грига за его новшества, считая их претенциозными и надуманными. Тем не менее, Григ оставался верен своим принципам, что говорит о твердости его рано сформированных намерений и о нацеленности дальнейшего пути.

Именно эти черты ярко проявились в фортепианной сонате e-moll, несмотря на то что она создавалась под руководством учителя, и ему же была посвящена. Более того, существует мнение, что эта соната была написана под впечатлением произведения этого же

жанра самого Н. Гаде, что представляется не бесспорным в свете отмеченной негативной характеристики григовских устремлений. Однако в сонатах Н. Гаде и Э. Грига все-таки можно отметить некоторое соответствие – например, совпадение основной тональности е-молл, некоторое тематическое родство (нисходящие движение по звукам тонического трезвучия в главных партиях, включение канонических приёмов в ходе их развития и так далее).

Помимо этого, особо важным представляется сходство и с сонатой g-молл Р. Шумана (1810–1856), одного из ведущих композиторов романтической эпохи. Как ещё будет отмечено, это сказывается в наличии у обоих композиторов явных признаков соответствующей стилистики. Именно на них и будет сосредоточено внимание при анализе избранной сонаты.

Прежде чем перейти к рассмотрению некоторых заложенных в ней черт романтической гармонии, дадим краткий обзор частей всего четырёхчастного цикла.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в форме сонатного allegro. Это одна из тех классических форм, которые сложились к XVIII веку, но не теряют своей значимости на протяжении трёх столетий. Переходя из одной эпохи в другую, сонатная форма сохраняла свой каркас, приобретая новые черты, которые были продиктованы требованиями времени.

Главная партия сонаты характеризуется начальным стремительным нисходящим движением на фоне тонического органного пункта. В сонате существенное значение имеют линейные качества голосов. Например, скрытое двухголосие, проявившееся в пятом такте, вносит в восприятие звучания большее волнение. Таким образом, движение темы выстраивается в волнообразный мелодический рисунок, воспаряющий вверх и постепенно охватывающий звуки третьей октавы.

Пример 1. 1 часть. Главная партия:

Allegro moderato Ор.7

Существует предположение, что в начале темы в трезвучии е-молл Э. Григ зашифровал свои инициалы – **Edvard Hagerup Grieg**. Однако сам композитор об этом ничего не говорил.

Второе предложение насыщено полифоническими приёмами. Так, первый элемент темы (пример 2, тт. 2-5) эволюционировал – теперь он представлен не одноголосием, а каноном, в котором нисходящее движение дублируется в октаву в каждом пласте фактуры.

Пример 2. 1 часть. Главная партия (2-е предложение):

Удивительна способность Грига раскрыть красочность и драматизм звучания гармонии DDи D (пример 2, тт. 6-13). Композитор играет со звуками, используя приём вертикально-подвижного контрапункта и ламентозные интонации¹, напоминающие о стиле эпохи барокко. В совокупности эти два приёма придают мелодии напряжённость и в то же время скерцозность.

Весь оборот с двойной доминантой переносится на кварту вверх и звучит уже на звуках доминанты. Это бурное, сугубо долгое романтическое звучание на гармонии DD, D и D₉, ведущее музыкальное развёртывание в основную тональность, неожиданно разрешается в субдоминанту. Но затем, правда, движение снова возвращается в доминантовую сферу.

Пример 3. 1 часть. Гармоническое развитие в главной партии:

Таким образом, за счёт задержаний и эллиптически сменяемых неустойчивых гармоний Э. Григ достигает наивысшего напряжения.

Связующая тема представляет собой иной материал. Она нежного и взволнованного характера. В среднем голосе звучит доминантовый органнй пункт (пример 4, тт. 5-12), который является своего рода каркасом, пронизывающим всю тему. В нижнем пласте фактуры наблюдается опевание звука «*fis*», образующее с выдержанным тоном интервалы квинты, терции и кварты. К мелодической линии верхнего голоса на кульминации подключается дублировка. Общее движение начинается в басовом ключе (в малой октаве), а затем переносится на две октавы выше.

¹ Подобный же приём ламентозных секунд Э. Григ применил в своей песне «Сердце поэта» (1864) на словах «Но сердце».

Пример 4. 1 часть. Связующая партия:

Данный раздел формы имеет тематическое сходство с фрагментом из второй части. Это видно не только по мелодическому рисунку, но и по нижнему пласту фактуры, в котором звучит терция, а затем квинта.

Пример 5. 1 часть. Связующая партия (продолжение):

Дойдя до пика своей кульминации, связующая партия попадает в иную сферу выразительности, характеризующую танцевальную побочную партию. В первых четырёх её тактах тональность G-dur, но в следующих уже на терцию выше – h-moll. Органный пункт усиливает колорит народной музыки, образуя бурдонные звуки.

Пример 6. 1 часть. Побочная партия:

Как известно, в романтическую эпоху возрастает степень индивидуализации гармонии. Так, Григ разрешает D7 не как принято, а в своей собственной манере. Вместо того чтобы разрешить вводный тон вверх в первую ступень, композитор направляет его вниз – к квинте тоники.

Наиболее ярко этот приём проявляется во второй части сонатного цикла. Данный фрагмент звучит в той же тональности, что и побочная партия G-dur, благодаря чему осуществляется связь частей.

Пример 7. 2-я часть (в сравнении с побочной партией 1 части):

В заключительной партии (G-dur) нежного, томного характера преобладает скрыто-поступенное нисходящее голосоведение. Таким образом, к концу экспозиции движение как бы замирает.

Пример 8. 1 часть. Заключительная партия:

Взаимопроникновение контрастных элементов темы становится основой развития. Так, в небольшой, но насыщенной новыми приёмами разработке, тема главной партии, звучащая теперь в одноименной тональности E-dur, уже более торжественна и решительна, чем в экспозиции.

Пример 9. 1 часть. Главная партия в разработке:

Далее звучит лирический дуэт в размере 6/8. Здесь преобразуется нисходящий элемент темы в басу, мелодический рисунок которого, варьируясь, проходит в виде свободного канона в верхнем, а затем вновь в нижнем голосе (по типу бесконечного канона).

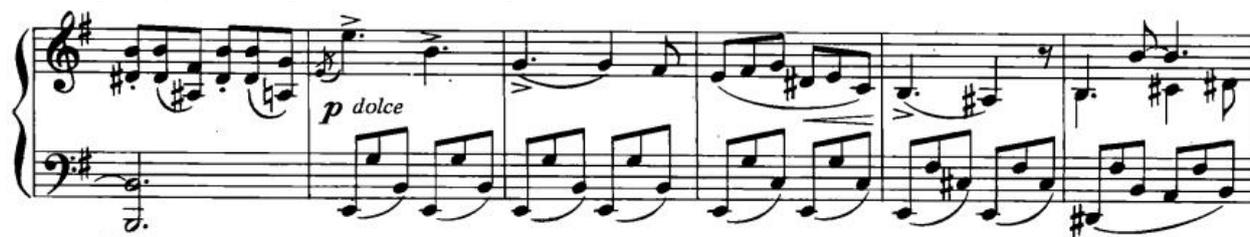
Пример 10. Продолжение разработки:



Григ и далее мастерски использует полифонические приёмы, применяя, в частности, неточную каноническую секвенцию.

Следом наступает долгий доминантовый преддыкт, после которого начинается реприза. Благодаря смене ритма и метра в репризе происходит своеобразное увеличение главной темы.

Пример 11. Реприза главной партии:



Кода строится на основе тематизма заключительной и главной партий. Здесь восстанавливается поступенное движение и линейность, благодаря чему создается ощущение единства музыкального потока.

Тенденция к индивидуализации гармонии особенно сильно отразилась во второй части сонатного цикла.

Вторая часть (*Andante molto*) – лирического характера, она построена в трёхчастной репризной форме.

В отличие от первой части, которая с точки зрения тональных отношений пребывает в зоне сугубо классико-романтических гармонических традиций, в этом разделе сонатного цикла Григ уделяет внимание модально-монодийным ладам.

В основе второй части две тонально-родственные темы – преимущественно натурально-ионийская (C-dur) первая (пример 12), которая сменяется миксолидийской (C-dur) второй темой, напоминающей ноктюрн (пример 13).

Пример 12. 2 часть. Первая тема:

Andante molto

p cantabile

Ред.

Пример 13. 2 часть. Вторая тема:

L'istesso tempo

cantabile

Ред.

Вторая тема проходит дважды в разных тональностях. Первый четырёхтакт C-dur имеет внутреннюю неустойчивость, что связано с его миксолидийской ладовостью, предопределяющей ощущение тональности с одним бемолем. Возникает вводный тон к d-moll, но разрешается он в D-dur, который впоследствии преобразуется в миксолидийский лад (пример 14). Так создается движение консеквенции, за которым следует гармонический и дорийский e-moll (пример 15).

Пример 14. Вторая тема с разрешением в D-dur:

L'istesso tempo

cantabile

ff

p

Ред.

Ред.

Ред.

Пример 15. Переход в e-moll:



Заметим, что тональности через посредство проходящей ноты сменяют друг друга в поступенном порядке: C-dur – D-dur – e-moll.

Далее происходит отклонение в G-dur и h-moll, где особые краски звучанию придаёт, как и в первой части, специфически григовское разрешение доминанты, в которой вводный тон направлен вниз на квинту тоники.

Пример 16. Отклонения в G-dur, h-moll:



В сонате явно ощущается влияние народной музыки. Это подчёркивается не только частично синкопированным ритмом, но и квинтовыми скачками в басу, а также регистровыми «прыжками» и терцовыми ходами, которые, как указывает Р. Слонимская, отражают национальные критерии [5, 43]. Они встречаются на протяжении всего сонатного цикла. Музыка так и кружит в духе норвежских танцев.

Стоит отметить, что первая тема C-dur повторяется несколько раз в различных вариантах. В первый раз её мелодия одногласна, в ней выделяются опорные звуки, которые выстраиваются в гармоническую вертикаль – VI₇ (пример 12). Далее тема дана в увеличении (пример 17), фактура сопровождения здесь в свою очередь прозрачна. В репризе тема дублируется в октаву, она также увеличена и насыщена гармоническими фигурациями (пример 18).

Пример 17. 2 часть. Проведение первой темы в увеличении:



Пример 18. Первая тема в репризе:



Затем следует вторая тема вновь в миксолидийском ладу C-dur.

Пример 20. Вторая тема в репризе:

Кода подводит итог этой части, звучание которой отдалённо напоминает мотив побочной партии первой части. Её прозрачный колорит создаётся путём постепенного сникания звучности *piano*, включению расцветивающей аккордовой фактуры, а также особого свойства линейности голосов, своего рода как бы их проникаемости, которое можно уподобить перетеканию воды сквозь пальцы. В ней за счёт опевания звуками «*as*» и «*fis*» усилено тяготение в доминантовую ступень C-dur – «*g*». В конце концов, всё движение замирает, словно весь этот хор звучит уже где-то далеко.

Пример 21. Кода 2 части:

Третья часть (*Alla Menuetto, ma poco piu lento*) возвращается в основную тональность сонаты e-moll. Менуэт здесь дан в сопряжении с норвежской ритмикой: синкопированный акцент в трёхдольном такте, триольные фигуры, которые делят сильную долю – всё это вносит воинственные, благородные черты.

Этот раздел сонаты впитал в себя черты первой и второй части. Так, первое предложение – стремительное и решительное – начинается с нисходящего скачка, как в

первой части, с первой на пятую ступень. В басу в это время происходит раскачка: *e-h, fis-h* и так далее.

Пример 22. 3 часть. Первое предложение:

Alla menuetto, ma poco più lento



Следующее предложение песенного характера имитационно навевает воспоминания о лирической теме миксолидийского C-dur второй части. Звучит она двухголосно четыре такта в тональности G-dur, а затем ещё четыре такта в e-moll на фоне двух повторяющихся звуков «h», «ais», где «ais» – это IVвысокая ступень – признак DD.

Пример 23. 3 часть. Второе предложение:



Финал сонаты – героический апофеоз – построен в трёх-пятичастной форме. Начинается он вступлением, где чередуются звуки D, гармония шестой ступени (терцквартаккорд с повышенной примой), вводный доминантовый септаккорд и доминантовый секундаккорд.

Пример 24. Финал. Вступление:

Finale
Molto Allegro



Быстрый темп, хроматическое движение, пунктирный ритм, остиная моторика главной темы¹ этого раздела навевают воинственные образы.

Пример 25. Финал. Главная тема:



¹ Главная тема IV части сонатного цикла имеет сходство с романсом Э. Грига «Осенняя буря».

В противовес ей выступает спокойная и светлая побочная партия, которая закрепляется в дальнейшем развитии финала. Она родственна главной теме *Andante*, обретающей в коде финала (E-dur) качества грациозности.

Пример 26. Финал. Побочная партия:



Как видно, в этой части сонатного цикла подобно лейтмотиву постоянно звучит, словно отголосок прошлого, тема из второй части. Передана она в увеличении и напоминает хорал.

Пример 27. Тема 2 части в финале:



Гармония XIX века наиболее ясно проявилась во второй части фортепианной сонаты Э. Грига, в которой начальная тема является ярким примером широкого комплекса типично романтических черт и приёмов гармонии, многие из которых одновременно оказываются специфически григовскими. Прежде всего, отметим превалирующую диатонику темы с использованием разнообразных аккордов побочных ступеней. Кроме тонического трезвучия, здесь встречаются гармония тонического нонаккорда, трезвучия шестой, третьей, четвёртой, пятой ступеней, септаккорд шестой ступени, септаккорд и нонаккорд второй ступени. В конце первого предложения звучит двойной доминанты терцквартаккорд, за которым следует доминанта с характерным задержанием терции. Однако тон «*fis*» (четвёртая высокая ступень) в двойной доминанте вносит оттенок лидийского лада, поскольку он разрешается в пятую ступень («*g*») не непосредственно, а через специфически лидийский ход четвёртой высокой ступени вниз в третью.

Пример 28. 2 часть, первая тема:

Andante molto



Качества особых диатонических ладов в этой части проявляется и в других фрагментах. Например, в предпоследнем такте второго предложения, где идущий вслед за трезвучием шестой ступени оборот III₆ – VII₆₅ – III звучит с оттенком фригийского лада от

тона «е» (второй аккорд при этом приобретает дополнительное функциональное значение D₆₅ фригийского e-moll). Но это именно оттенок включаемого лада, а не сам лад в его окончательном и твердом значении.

Отдельного внимания заслуживает факт взаимодействия мелодии и гармонии и, в частности, использование приёма вертикализации горизонтали. Начиная, со второго такта мелодия основывается на тонах g – e – c – a, которые во второй половине третьего такта идут подряд в обратном порядке (от примы к септима) и в начале следующего такта (на кульминации первого предложения) вертикализируются – словно бы обобщаются септаккордом шестой ступени:

Пример 29. 2 часть. Вертикализация мелодии в гармонии:

Andante molto

p cantabile

Ed.

В сонате широкое распространение получил принцип линейности голосоведения. Сугубо мелодическое движение иногда даже как бы преобладает над аккордикой, то есть создаёт её. Так, уже в первой части перед связующей темой в басу к доминантовому органному пункту присоединяются нисходящие хроматические тона. Причём это движение повторится словно эхо в следующем такте.

Пример 30. Мелодическое движение в 1 части:

p

Яркий и интересный пример, движущейся линии, выражен в заключительной теме I части сонаты. Здесь голоса начинают расходиться поочерёдно, придавая музыке душевное волнение и создавая эффект словно бы постепенно ширящегося многоголосия.

Пример 31. Заключительная партия 1 части:

a tempo

p dolce



Стоит заметить, что в этот момент органнй пункт звучит как в нижнем голосе, так и в верхнем. В басу на протяжении четырёх тактов слышен тонический органнй пункт, а затем звук «g» переходит во вводный тон к «a». Отдельно можно отметить иные линии голосов, которым присуще поступенно-противоположное хроматическое интонационное движение:

Пример 32. Линии скрытых голосов:



Во II части поступенное движение бывает словно бы скрытым. Звуки разных голосов при этом продолжают движение друг друга.

Пример 33. 2 часть. Скрытое голосоведение:



Подводя итоги, отметим, что фактура музыкальной ткани фортепианной сонаты е-моп хотя и строится на контрастах, но, тем не менее, обладает единством тематизма – это тональное и интонационное родство фрагментов. Помимо этого, Э. Григ, в отличие от композиторов классической эпохи, в своем произведении использует трезвучия, септ- и нонаккорды практически всех ступеней, придающих звучанию специфическую окраску и фоническое многообразие.

Композитор блестяще пользуется полифоническими приёмами, такими как канон, вертикально-подвижной контрапункт, неполная каноническая секвенция, прибегает к разным способам увеличения и гармонического уплотнения темы.

Особенно весомая роль в сонате отдана голосоведению. Линейность пронизывает каждую из частей цикла. В рамках романтической гармонии можно наблюдать усиление

альтерации и дезальтерация ступеней. Искусно используется и приём вертикализации горизонтали.

Несмотря на свои юные годы, Э. Григ достиг в сонате весомых результатов на пути индивидуализации материала, которая проявляется и в привлечении особых диатонических ладов (в первую очередь, миксолидийского, лидийского, дорийского), и в характерно григовском разрешении доминанты в тонику, и в особом эффекте бурдонных инструментов, и в специфически терцовых мелодических ходах, подчёркивающих национальную природу тематизма.

Таким образом, Э. Григ, будучи в пору создания фортепианной сонаты молодым композитором, создал музыкальный шедевр, который вполне объяснимо и оправданно пользуется широкой популярностью и по сей день как в концертной, так и педагогической практике.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Григ. – М. – Л., 1948. 152 с.
2. *Кремлев Ю. А.* Эдвард Григ: очерк жизни и творчества. – М., 1958. 237 с.
3. *Левашева О. Е.* Эдвард Григ. Жизнь и творчество. Изд. 2. – М., 1975. 624 с.
4. *Лейе Т. Е.* Гармония Грига. – М., 1985. 44 с.
5. *Слонимская Р. Н.* Анализ гармонических стилей. – СПб., 2001. 72 с.
6. *Стручалина Э. А.* Романтическая гармония. – Ростов-на-Дону, 2010. 65 с.
7. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. – М., 1953.