

В. Бобровский

КАМЕРНЫЕ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ
Д. ШОСТАКОВИЧА

Р

В. Бобровский

КАМЕРНЫЕ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ
Д. ШОСТАКОВИЧА

ИССЛЕДОВАНИЕ

Советский Композитор

МОСКВА • 1961

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое читателю исследование о камерных инструментальных ансамблях Д. Шостаковича рассматривает их с точки зрения образного и стилистического анализа.

Книга состоит из введения, аналитических глав и заключения.

Введение посвящено двум проблемам. Прежде всего, — некоторым особенностям камерно-ансамблевой музыки, ее значению и месту среди инструментальных жанров; особое внимание уделено эволюции камерных инструментальных ансамблей Шостаковича. Кроме того, во введении выявляется связь творчества Шостаковича с действительностью и обрисовываются некоторые важные особенности его инструментального стиля.

Эти труднейшие проблемы в вводном очерке могут быть только поставлены. Попыткой частичного их решения являются аналитические главы и заключение.

Во введении намечаются общие черты различия между камерной и симфонической музыкой Шостаковича. Более конкретное решение этой задачи — дело заключения, где поставлены проблемы образного содержания и жанровых связей, типичных для камерных инструментальных ансамблей Шостаковича, и их отличия от его симфоний. Кроме того, в этом последнем разделе книги даны общие теоретические выводы об особенностях сонатной и циклических форм в этих двух сферах инструментальной музыки Шостаковича.

Основные главы посвящены последовательному анализу камерно-инструментальных ансамблей Шостакови-

ча — восьми квартетов, Фортепьянного квинтета, Трио и Сонаты для виолончели и фортепьяно, — рассматриваемых в хронологическом порядке. Задача анализов — раскрыть идею произведения, ход образного его развития в единстве с системой выразительных средств и композиционной формой. Помимо нотных примеров, в тексте даются ссылки на соответствующие цифры партитуры анализируемого произведения¹.

Когда появились Седьмой и Восьмой квартеты, книга уже находилась в производстве, поэтому их анализы (в особенности, Восьмого квартета) даны в более кратком виде.

Книга требует от читателя известной музыкально-теоретической подготовки. Она адресована музыкантам-теоретикам, композиторам и исполнителям камерных ансамблей Шостаковича.

* * *

Творчеству Шостаковича посвящено довольно большое количество литературы.

Две краткие монографии о нем — И. Мартынова (1946 г.) и Л. Данилевича (1956 г.), — обрисовывая общую картину жизненной и творческой биографии композитора и не ставя перед собой специальных теоретических проблем, дают читателю представление о некоторых чертах стиля композитора. Эту же цель преследует и популярный очерк М. Сабининой — «Д. Шостакович» (издания 1959 и 1960 гг.).

Критические и аналитические статьи в журнале «Советская музыка» и теоретических сборниках освещают роль и значение отдельных произведений Шостаковича. К ним примыкает по своему значению ряд газетных статей. Однако вся эта литература в основном касается симфонической музыки Шостаковича. Камерно-ансамблевым произведениям уделяется мало внимания, и при этом — почти исключительно произведениям довоенных лет.

Автор книги учитывает некоторые ценные положения, имеющиеся в этих статьях, особенно в очерках Б. Асафьева, Л. Данилевича, Д. Житомирского, Ю. Кремлева,

¹ Цифры партитуры приводятся в скобках, без квадратных рамок.

А. Николаева, Д. Рабиновича, М. Сокольского, Б. Ярустовского.

Опубликованная в 1958 году научная работа Л. Рабена—«Камерно-инструментальные ансамбли Д. Д. Шостаковича» (Ученые записки Государственного научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, том II, сектор Музыки, Ленинград, 1958 г.), дает живое, интересное описание камерного творчества Шостаковича, но почти не ставит обобщающих научных проблем. К числу работ такого рода можно отнести и неоднократно цитируемый в данной книге путеводитель А. Должанского по концертам филармонии (А. Должанский. «Д. Шостакович. Камерные произведения» [к абонементу № 29], Московская госуд. филармония, сезон 1955—1956 г.).

Специально теоретических исследований о музыке Шостаковича написано мало. В числе этих работ статьи А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича» («Советская музыка», 1947 г., № 4), «О композиции Седьмой симфонии Шостаковича» («Советская музыка», 1956, № 4), «Из наблюдений над стилем Шостаковича» («Советская музыка», 1959 г., № 10); Вл. Протопопова «Об одном важном принципе музыкальной формы Шостаковича» (Сборник «Сообщения Института истории искусств АН СССР», выпуск 9, «Музыка», Москва, 1956, стр. 40), «О единстве цикла в Одиннадцатой симфонии «1905 год» («Сообщения Института истории искусств АН СССР», выпуск 15, Москва, 1959, стр. 23); В. Фрумкина «Особенности сонатной формы в симфониях Д. Шостаковича» («Вопросы музыкознания», т. III, М., 1960). Следует отметить неопубликованную работу Вл. Протопопова «О принципах формообразования у Шостаковича» (1942 г., рукопись) и две работы Л. Мазеля — «Заметки о стиле Шостаковича», «О Трио и Втором квартете Шостаковича» (1944 г., рукопись).

Автор настоящего исследования использует отдельные положения этих работ. Ссылки даются в тексте книги.

Большое количество ценных, а порой дискуссионных положений, касающихся различных сторон творчества Шостаковича, рассредоточено в отдельных статьях, посвященных каким-либо проблемам советского музыкального творчества или вопросам общеэстетического харак-

тера. Ссылки на эти работы также даются в тексте книги.

Наконец, автор использует ряд положений из лекционных курсов анализа музыкальных произведений, читаемых в Московской государственной консерватории профессорами Л. А. Мазелем и В. А. Цуккерманом.

В заключение автор считает своим долгом выразить глубокую благодарность товарищам, которые своими консультациями и критическими замечаниями содействовали написанию книги, — Л. В. Данилевичу, Е. Л. Даттель, Д. В. Житомирскому, В. Д. Конен, Л. А. Мазелю, В. В. Протопопову и В. П. Ширинскому.

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Шостаковича весьма многогранно. Среди его произведений мы находим сочинения самых разных жанров — от симфонии до оперетты. При этом композитор очень чуток к специфике каждого из них, из чего вытекает различие черт стиля, принципов музыкального языка.

Но при всем многообразии творчества Шостаковича инструментальная музыка, несомненно, является ведущей. В ней с наибольшей полнотой воплощены творческие идеи композитора, неразрывно связанные с явлениями современной ему действительности.

Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича, одна из сфер его инструментального творчества, — это широкий по образному диапазону, интересный мир музыки. Они по-своему отражают современную действительность, внутренний мир советского человека, и обладают своей спецификой, которая в первую очередь связана с особенностями камерных жанров.

* * *

Прекрасен и неисчерпаемо богат мир музыки, написанной для инструментальных камерных ансамблей. В нем претворены, быть может, самые интимные, самые тонкие переживания и настроения композиторов, создававших смычковые квартеты, трио, сонаты-дуэты.

Природа ансамблей связана с моментами дружеского общения, с домашним музицированием. Своя семья, небольшой круг близких людей — вот первоначальная жиз-

ненная обстановка, стимулирующая развитие камерных жанров. Быть может, поэтому так неповторимо прекрасны по своей подкупающей глубине музыкальные мысли, подаренные человечеству великими композиторами, воплощенные именно в камерных инструментальных произведениях.

Тембровая одноплановость смычкового квартета, отсутствие красочного многообразия, заставляет концентрировать внимание и композитора, и исполнителей, и слушателей на внутренней стороне музыки, на самой логике ее образно-тематического развития.

Камерная музыка обладает меньшими, чем симфоническая, возможностями для выражения напряженных конфликтов, для мощного сквозного динамического развития, хотя и не лишена их полностью¹. Вместе с тем она имеет особенно большие возможности для детализации образов, для психологической углубленности, для выражения философской сосредоточенности, хотя и симфоническая музыка также далеко не лишена этих свойств. Оба вида инструментальной музыки дополняют друг друга и обычно находятся в каком-то определенном соответствии.

Симфоническая музыка на протяжении последних полутора веков (начиная с Бетховена и послебетховенской эпохи) развивалась, в основном, по двум руслам. Одно из них — путь развития и утверждения непрограммного сонатного симфонического цикла с его строгой уравновешенностью, как правило, четырех частей, следующих в определенном логически стройном порядке.

Другое русло — возникновение и развитие программно-симфонизма, создавшего новые жанры и формы, как, например, симфонические «поэмы» и «картины».

Развитие камерной ансамблевой инструментальной музыки шло параллельно развитию непрограммного симфонизма и почти не было захвачено программностью: произведения камерных жанров² создавали преимуще-

¹ Участие в ансамбле фортепьяно обычно усиливает эти возможности.

² В дальнейшем для простоты изложения вместо полного определения «камерная инструментальная ансамблевая музыка» во многих случаях будут употребляться сокращенные выражения: «камерная музыка», «камерные жанры» и т. п.

ственно композиторы-симфонисты. Лишь в виде исключения можно назвать несколько имен авторов камерных произведений, не писавших симфоний. Это доказывает, что камерная инструментальная музыка дополняет непрограммную симфоническую, являясь своего рода ее «спутником».

Отличия в круге образов между симфонической и камерной музыкой выражаются у каждого композитора по-разному, и вряд ли можно дать формулировку какой-то единой всеобщей демаркационной линии между этими двумя жанрами. Эту задачу нельзя ставить и потому, что у любого композитора грань между ними весьма подвижна.

Из наблюдений за соотношением и исторической эволюцией симфонической и камерной музыки можно наметить лишь примерное обобщение, наиболее распространенную тенденцию: лирическая трактовка симфоний, с одной стороны, и эпически-драматическая трактовка произведений камерного жанра, с другой, — сближают обе сферы инструментальной непрограммной музыки и позволяют говорить о чертах камерности некоторых симфоний и о симфоничности некоторых камерных произведений.

* * *

Первые опыты Шостаковича в области камерно-ансамблевой музыки — Фортепьянное трио ор. 8 (1923 г.), «Три пьесы для виолончели и фортепьяно» ор. 9 (1923-1924 гг.) и «Две пьесы для октета» ор. 11 (1925 г.) относятся к ранним годам его творческой деятельности и не сыграли заметной роли в его биографии. Сам автор склонен рассматривать их как произведения еще незрелые.

Начав свою подлинную творческую биографию с Первой симфонии, Шостакович некоторое время испытывает известное влияние современного западного модернизма, черты которого можно проследить в экспериментальных по существу произведениях, созданных в течение следующих семи-восьми лет: Второй, Третьей симфониях, опере «Нос». В этот период Шостакович совсем не обращается к камерно-ансамблевым жанрам. В этом, может быть, одна из причин того примечательного факта, что на его творчество совершенно не оказала влияния тенденция современной западной музыки к разрушению

традиционных форм камерно-ансамблевых произведений. В своем камерно-ансамблевом творчестве Шостакович остался верным и классическим составам — квартету, фортепьянному квинтету, трио, — и, в целом, несмотря на все его новаторство, — классической композиции цикла.

Первым значительным камерно-ансамблевым сочинением Шостаковича была написанная в 1934 году, после создания оперы «Катерина Измайлова», — Соната для виолончели и фортепьяно. После трагических крайностей оперы соната прозвучала как гармоничное и классическое по общему профилю произведение. В ней заметно влияние Прокофьева. Создавая это произведение, Шостакович впервые после эпохи творческих поисков и экспериментов обратился к классическому инструментальному камерно-ансамблевому жанру. Два последующих камерных произведения Шостакович создал также после завершения крупных, на этот раз симфонических композиций. Первый квартет появился в 1938 году как своеобразное творческое «интермеццо» после драматических переживаний Пятой симфонии, а Фортепьянный квинтет — после Шестой симфонии, в 1940 году.

Для этих трех произведений, написанных в довоенные годы, характерны внутренняя гармония и классическая ясность образов.

Величайшее бедствие войны, обрушившееся на советский народ, вызвало активный творческий отклик Шостаковича. Создание Седьмой и Восьмой симфоний явилось ответом на события первых лет войны. Из камерных сочинений к ним примыкает Фортепьянное трио (1944 г.), глубоко трагичное по своей идее, посвященное памяти друга композитора — известного музыковеда И. Соллертинского. Писавшийся одновременно с Трио, летом 1944 года, Второй квартет не связан непосредственно с темой войны. Создавая это произведение, композитор как бы утверждал идею непреходящей ценности искусства, его право на существование и в самые суровые годы. Написанный уже по окончании войны, в 1946 году, Третий квартет близок произведениям военных лет, особенно Восьмой симфонии. Сложная драматургия приближает его к симфоническим композициям. Эти произведения, охватывающие 1944—1946 гг., отличаются от первых возросшей сложностью своего идейного

содержания и далеки от классической гармоничности и ясности ансамблей довоенных лет.

Четвертый и Пятый квартеты создавались в годы, предшествовавшие появлению Десятой симфонии, и вместе со Скрипичным концертом могут быть отнесены в одну группу произведений «на подступах к Десятой симфонии». Их объединяет интонационная общность некоторых тематических оборотов, нашедших в Десятой симфонии свое окончательное завершение.

Вместе с тем оба квартета глубоко различны. Четвертый (1949 г.) выделяется особенно тонкой лирикой — это один из самых «камерных» квартетов. Пятый (1951 г.), напротив, по своей концепции симфоничен и приближается в этом отношении к Третьему квартету.

Шестой квартет, созданный в августе 1956 года, стоит несколько особняком. Он возвращает нас к тематике камерно-инструментальных произведений довоенных лет и близок к Первому квартету, воспроизводя свойственные ему настроения по-новому. В каком-то отношении Шестой квартет синтезирует многое в достижениях предшествовавших лет.

В 1960 году были написаны Седьмой (в марте) и Восьмой (в июле) квартеты. Их объединяет предельная сжатость и целостность циклической формы, лаконизм, простота выразительных средств. Оба они связаны с воплощением личных переживаний и в этом смысле лиричны, но Восьмой квартет обращен к очень глубокой общечеловеческой современной идее: ненависть к войне, фашизму, любовь к жизни, к ее красоте — чувства, запечатленные в этом сочинении, делают его одним из самых значительных, рубежных произведений Шостаковича.

Все камерные ансамблевые произведения Шостаковича при всей их специфичности связаны стилистическим единством с его симфоническим творчеством. Поэтому их анализ только в том случае будет стоять на принципиальных позициях, если ему будет предпослан хотя бы самый сжатый очерк, посвященный выяснению главных свойств инструментальной музыки Шостаковича в целом. Лишь установив основные черты творческого облика Шостаковича, можно определить ту тонкую специфику, которая отличает его камерно-ансамблевое творчество от симфонического.

Ввиду того, что основные камерные ансамблевые

произведения Шостаковича создавались, как это было сказано, лишь с середины тридцатых годов, представляется естественным сопоставлять их с симфониями, начиная с Пятой, написанной в 1937 году.

* * *

Инструментальная музыка Шостаковича с наибольшей полнотой запечатлевает самые существенные черты его творческого облика. Именно в этой области композитор совершенней всего запечатлел образ современности, отразил некоторые существенные особенности своей эпохи, — сказал свое новое слово.

Творческий облик Шостаковича очень сложен и богат. Нам, современникам, нелегко приходить к обобщающим формулировкам, нелегко создавать его творческий портрет.

Наш очерк не претендует на исчерпывающее освещение вопроса не только в силу неполноты охватываемых творческих проблем, но и в силу некоторой временной ограниченности. Им охвачен период в творчестве Шостаковича с середины тридцатых годов до начала шестидесятых годов нашего века (примерно около двадцати пяти лет), в течение которого были написаны его основные крупные инструментальные произведения.

Было бы ошибкой искать в творчестве Шостаковича отражение всей сложной картины общественной жизни этих лет. Каждый композитор воплощает лишь отдельные стороны действительности, какие-то определенные тенденции в ее развитии. И лишь сопоставление творчества ряда композиторов-современников может дать более или менее полную музыкальную характеристику эпохи.

Для того чтобы убедиться в справедливости этого положения, следует вспомнить, как по-разному отображали свою современность жившие в одни годы и в одной стране композиторы — Мендельсон и Шуман, Вагнер и Лист, Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский.

Совершенно очевидно, что наша сложная и богатая эпоха может найти музыкальное выражение лишь коллективными усилиями ряда советских композиторов, каждый из которых отразит наиболее близкие его творческой индивидуальности стороны действительности.

Дарованию Шостаковича особенно свойственно за-

печатление остро динамичных сторон жизни, ее противоречивых, действенных тенденций.

В нашей советской действительности творческой направленности Шостаковича отвечает в первую очередь все то, что связано с движением вперед, с преодолением трудностей, с творческим жизненным началом.

Волевые черты, присущие советскому человеку, его неумная творческая созидательность, постоянная неудовлетворенность достигнутым, его беспокойные искания, его дерзновенность — именно эти стороны нашей многогранной действительности ярче всего воплощены в музыке Шостаковича. Ей присущи черты суровости, в ней горит огонь постоянной внутренней настороженности — всегда активная и напряженная, она обращена к мужественным сердцам. Соответственно этой тенденции, инструментальным произведениям Шостаковича присуща масштабность, внутренняя конфликтность, глубокий драматизм.

Воплощение активного, творческого начала действительности неразрывно связано с типичной для нашей эпохи чрезвычайной интенсивностью жизни. На глазах одного поколения разворачивается большое количество значительных событий, происходит коренная ломка форм жизни. В итоге человек нашего времени, а особенно человек советского общества, с реально ощущимой непосредственностью воспринимает процесс становления жизни. Шостакович с большой тонкостью передал и это свойство нашего времени. Воплощение изменчивости, подвижности окружающего человека внешнего мира и его собственной внутренней жизни в значительной степени определяет характер творческого «угла зрения» Шостаковича. С особым мастерством он передает текучесть явлений жизни, их постепенный разворот (как, например, в главных партиях Пятой, Восьмой симфоний, в *Largo* Пятой, в первой части Шестой симфонии). В этом заключается одна из главных особенностей творческого метода Шостаковича, определяющая главные принципы тематического развития и формы его произведений (о чем будет сказано ниже).

Вместе с тем свойственная нашей эпохе насыщенность событиями делает отдельные моменты жизни особенно значительными. Шостакович чутко реагирует и на эту сторону, умея, как бы вооружаясь «лупой времени»,

чрезвычайно долго удерживать внимание слушателя на воплощении одной идеи, на переживании одного эмоционального состояния. Так рождаются типичные для Шостаковича долгие «стояния», во внешней статичности которых заключено огромное внутреннее напряжение (пассакалья Восьмой симфонии, вступление Десятой, разработка первой части Шестой).

Шостаковичу свойственны также и неожиданные повороты в музыкальном развитии, ярчайшие контрастные противопоставления, что также в художественно обобщенной форме отображает существенно важные стороны нашей действительности.

Таким образом, творческий метод Шостаковича включает в себе контрастные по своей направленности приемы: отображению непрерывной изменчивости противостоит, с одной стороны, запечатление одного неизменного состояния, а с другой — воплощение резких поворотов и сдвигов (сочетание противоположных по своей направленности методов вообще является одной из характернейших особенностей творчества Шостаковича).

Отмеченная особенность ясно проявляется в сфере юмористических и гротесковых сатирических образов. Юмор Шостаковича богат множеством оттенков — от тонкой усмешки, высказываемой как бы «на ходу», до острой и злой сатиры, стоящей на грани того уничтожающего гротеска, который становится одним из составных элементов его остро конфликтной симфонической драматургии (об этом будет сказано ниже).

В более «мирном» облике юмор Шостаковича — это тот завещанный Гайдном и Бетховеном мир шуток, сочных «пленэрных» образов, корни которых заложены в народной бытовой музыке. Жизнерадостность и эмоциональное полнокровие находят в творчестве Шостаковича изящное и остроумное воплощение с ясно ощутимым элементом театральности (скерцо из Пятой симфонии, из Фортепянного квинтета).

В сфере комически-пародийных образов Шостакович является продолжателем Прокофьева. Недаром именно в их пределах музыка Шостаковича сближается с музыкой Прокофьева, тогда как в целом творчество этих композиторов значительно отличается одно от другого.

Контрастные перемены, характерные для юмористи-

ческих и гротесковых образов, гораздо менее свойственны лирическим образам музыки Шостаковича. Его лирика, в соответствии с типичными чертами творчества композитора, лишена размягченности, нарочитой красоты. В ней чувствуется та сосредоточенность, которая говорит о непрекращающейся работе мысли, о внутренней собранности, постоянной готовности к действию.

Вместе с тем лирике Шостаковича совсем не чужды доверчивость, искренность и простота, и именно эти ее качества полнее всего воплощены в камерно-инструментальной музыке.

Передавая сложность, постоянную изменчивость внутренней жизни человека, Шостакович с особой выразительностью воплощает «контрастную полифонию чувств». Сочетание радости и скорбности, внешней мрачности и внутренней просветленности, внешней статичности и внутренней напряженности определяет эмоциональный строй многих эпизодов его музыки и затрудняет точную и однозначную их образную характеристику (таковы многие коды финалов его квартетов — например, Третьего, Пятого; таковы некоторые темы — например, побочная партия Десятой симфонии, вступление в финале Пятого квартета).

В камерной музыке Шостаковича эти свойства принимают особенно тонкие формы.

Слушая лучшие страницы его квартетов, Квинтета, начинаешь порой чувствовать, будто автор запечатлевает образы, проносящиеся на экране его внутреннего мира, во всей их жизненной непосредственности и внутренней сложности.

Однако сквозь кажущийся хаос случайного он ясно видит закономерное.

Вспомним прекрасные стихи А. Блока:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрашной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пусть же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

(Поэма «Возмездие». Пролог)

Именно Шостакович, как никто другой из современных композиторов, сочетает «жар души и хлад ума». Рациональное начало — всегдашний спутник его эмоций, оно управляет их широким разливом.

Однако соотношение этих двух элементов внутреннего единства — не совсем обычно. О нем с исчерпывающей полнотой высказался Л. Мазель в неопубликованной работе — «Заметки о стиле Шостаковича»: *«...особое единство высокой интеллектуальности и напряженной эмоциональности относится к числу основных эстетических принципов стиля Шостаковича. Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием. Это, в основном, не сочетание холодного разума с пылким чувством, а чаще наоборот — сочетание пылкой, страстной мысли со сдержанным и обобщенным чувством».*

«Высокий интеллектуализм» Шостаковича — источник углубленной философичности создаваемых им музыкальных образов. Воплощение процесса сосредоточенного размышления, передача тончайших оттенков возникающих мыслей, их непрерывных смен — сильнейшая и характернейшая сторона его творчества.

Но не только сила «высокого интеллектуализма» управляет музыкальным развитием в произведениях Шостаковича — в его крупных драматических по характеру произведениях большую роль играет и воплощение мощной воли, героического начала.

Направляющая роль «высокого интеллектуализма» и мужественной воли особенно ясно проявляется в остро конфликтных, трагедийных композициях Шостаковича, основанных на воплощении одной из самых значительных идейных тем его творчества — темы непримиримой борьбы добра со злом, как социальных явлений.

Для того чтобы с большей ясностью осветить эту важную для понимания творческого облика Шостаковича проблему, необходимо сделать небольшое отступление.

В непрограммной симфонической и камерной инструментальной музыке XIX века идея конфликта между человеком и враждебными ему социальными силами реализовалась в обобщенной и опосредствованной форме. Не воспроизведение отрицательных явлений дейст-

вительности самих по себе, не отображение уродливого, безобразного, злобного в его непосредственной наглядности, а воплощение реакции человека на воздействие всех этих мрачных сторон жизни, запечатление его страданий, его внутреннего сопротивления, его готовности к борьбе, воплощение самой борьбы — в таком аспекте представляла эта идея в непрограммной музыке прошлого.

Конечно, проявлялся этот метод по-разному. Так, для Бетховена главным было запечатление героической борьбы человека, мужественного сопротивления силам, стоящим на его пути. В творчестве Чайковского, писавшего в иных социальных и национальных условиях, аналогичная идея принимала форму противопоставления образов «рока» и страдающего человека, его внутренней душевной борьбы.

И в этих, и во всех иных творческих решениях такое косвенное, опосредствованное отражение образов социального зла через запечатление человеческих переживаний требовало заострения лирических и драматических средств выразительности, соответствующих стилю композитора. Но перед непрограммной музыкой XIX века не стояла еще задача создания системы иных, принципиально новых средств выразительности, с помощью которых можно было бы воплотить отрицательные образы в их непосредственной наглядности.

Эти задачи вставали в иных видах музыкального искусства.

В программной симфонической и оперной музыке, в некоторых видах вокальной, связанных по самой своей природе с определенными жизненными или литературными прообразами, возникала необходимость наглядного, непосредственного отображения зла и его конкретных носителей.

Первым шагом в этом направлении в программном симфонизме XIX века было создание «Фантастической симфонии» Берлиоза, в финале которой отталкивающий образ запечатлен посредством гротескового искажения лирической темы¹. По этому же пути пошел далее и

¹ «Эмоциональная неистовость финала, его сгущенные краски передают ненависть и отвращение героя к отрицательным сторонам жизни, тема «несчастной любви» возвысилась в симфонии до значения трагедии утраченных иллюзий» — В. Конен. «История зарубежной музыки XIX в.». Вып. I, М. 1958, стр. 362.

Лист, запечатлевший в симфонии «Фауст» зло как «изнанку добродетели», посредством опять таки искажения лирической темы (превращение темы Маргариты в тему Мефистофеля).

Так в программной музыке XIX века возник новый творческий принцип воплощения отрицательных явлений жизни (правда, еще в фантастической форме). Он и потребовал особых, новых выразительных средств, отличных от средств передачи, хотя бы и самых заостренных, лирики и драматизма.

В русской программной и оперной музыке XIX века сложился комплекс выразительных приемов для воплощения сказочных образов зла. (В опере — от «Руслана и Людмилы» Глинки до «Кощея Бессмертного» Римского-Корсакова, в программной музыке — в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, «Сказке» Римского-Корсакова и в других аналогичных произведениях). К их числу относится отказ от мелодической напевности, возникновение особых ладов, стремление к остроте и характеристичности гармоний и т. д.

Таким образом, еще в недрах русской и западной классики зародился новый метод отражения действительности — метод непосредственного, наглядного отражения ее отрицательных «персонажей». Однако пока что этот метод не выходил за пределы воспроизведения частных явлений, не выходил за пределы образов фантастических и сказочных. В силу этого новый метод не привел еще к появлению обобщенных симфонических концепций.

Шостакович, приняв «эстафету» из рук своих предшественников, делает дальнейшие шаги в этом направлении и создает обобщенно-симфонический метод наглядного, непосредственного отображения злого начала как социального явления — через «злое» в самом звучании, синтезируя приемы музыкального воплощения образов зла, свойственные предшествующим ему эпохам.

Непрограммный симфонизм XIX века, как было сказано, отражая идею борьбы со злом опосредствованно, создал крупные симфонически обобщенные произведения, а программный симфонизм, воплощая образы зла непосредственно, создал ряд произведений фантастического и сказочного плана. В творчестве Шостаковича метод наглядного, гротескового отображения зла, свой-

ственный программной музыке, выходит за пределы сказочной фантастики и, опираясь на методы непрограммного симфонизма, приводит к созданию симфонически обобщенных концепций.

В силу синтетичности творческого метода Шостаковича его непрограммная камерная и симфоническая музыка как бы насыщена элементами программности. В некоторых же случаях, как, например, в первой части Седьмой симфонии, сюжетная конкретность музыкальных образов достигает той предельной выпуклости, которая свойственна подлинно программным произведениям. Порой осязаемость и зримость образов зла доходит до плакатности — например, соло трубы из токкаты Восьмой симфонии — или до театральной конкретности, как, например, в «сцене расстрела» из Одиннадцатой симфонии.

Обобщая выразительные средства, примененные Шостаковичем в подобных эпизодах, можно определить новый метод как метод портретно-характеристический, достигающий наглядности, свойственной живописи, театральному и особенно киноискусству. Все упомянутые выше эпизоды звучат почти как музыка к. под-разумеваемым, возможным кинокадрам, в которых образ социального врага и его действия воплощены конкретно и достигают картинной, портретной отчетливости.

Эти новые выразительные приемы противоположны средствам чисто лирической и драматической выразительности и являются дальнейшим развитием приемов гротеска и тех особых выразительных средств, которые были созданы для воплощения образов зла в оперной и программной музыке XIX века.

В творчестве Шостаковича гротеск поднимается до уровня высокого философского обобщения, становится методом о б л и ч е н и я социального зла, методом искусства высокого гуманизма (ранее по этому пути шел Малер, многое было создано и в творчестве Прокофьева).

Какова же причина такого заострения выразительных средств, связанных с воплощением образов зла в творчестве Шостаковича?

Основную роль играет, безусловно, задача правдивого отражения существенно новых явлений действительности, ее конфликтов, вытекающих из антагонизма двух социальных систем. Конфликт между ними достиг небы-

вало до сего времени масштаба — никогда ранее человечество не стояло перед столь грозной опасностью истребления и никогда оно не знало столь мощного движения сил сопротивления социальному злу, сил, пробужденных Великой социалистической революцией. Никогда еще в истории человечества не сталкивались столь законченные социальные формы зла и добра. Поэтому воплощение образов зла столь огромного масштаба и тем более отражающих непосредственную действительность, как, например, образ фашистского нашествия, требовало от Шостаковича кардинально иных средств выразительности, чем образы татарского нашествия в «Сече при Керженце» у Римского-Корсакова или вторжения Наполеона в увертюре «1812 год» у Чайковского.

Шостакович по природе своего дарования с особой чуткостью воплощает самые грандиозные конфликты современности, мыслит всемирно-историческими масштабами. В этом заключается одна из самых характерных особенностей его творческого облика, теснейшим образом связанная с единством «высокого интеллектуализма» и героической воли. Она вполне соответствует его стремлению отражать активно-действенные стороны нашей советской действительности. Это проявляется прежде всего в том, что «герой» крупнейших произведений Шостаковича, сталкиваясь с самыми страшными проявлениями социального зла, не теряет мужества, смело идет навстречу грозной опасности и вступает в ожесточенную битву с врагом. Развитием конфликта в произведениях, посвященных этой теме, руководит мужественная воля и твердая вера в конечное торжество правды и добра. Шостакович уверенно стоит на позициях активного негодующего противления злу.

Этот важный идейный принцип воплощен в особой, типичной для его творчества драматургии крупных форм, особенно ясно видимой на примере сонатной формы.

Как правило, в завязке драмы, т. е. в экспозиции, не заключается еще сколько-нибудь значительного конфликтного противопоставления музыкальных образов. В разработке же начинается интенсивное развитие конфликта. В одних случаях, как в указанных выше примерах из его симфоний, Шостакович воплощает мощный натиск стихии злых сил, в других случаях, более типичных для ка-

мерно-ансамблевой музыки, он создает чрезвычайно острое драматическое, а порой и трагическое напряжение. Последовательно усиливая его, он приходит к решающему «событию» — в момент кульминации возникает звучание темы, полной благородного пафоса, темы-призыва, темы-воззвания. Она названа нами «кульминационным провозглашением», или «кульминационным речитативом». Образ, воплощенный в этой теме, претворяет важнейший тезис, основную положительную идею Шостаковича в его драматических или трагических произведениях — идею мужественного сопротивления злому началу жизни. Этот образ становится на пути предшествовавшего ему музыкального развития, доходившего до предела возможного эмоционального напряжения, и прекращает его, как бы являясь выражением человеческой воли (которая вместе с «высоким интеллектуализмом» руководит эмоциональным началом в творчестве Шостаковича).

Вслед за наступившим спадом напряжения, как правило, проходит «послекульминационный речитатив». Это — один из самых чутких и тонких моментов формы у Шостаковича. Здесь проникновенность и глубина воплощаемой эмоции достигает своего апогея, здесь звучит наиболее человеческая, полная теплоты музыка, как непосредственное обращение к сердцу слушателя.

В симфонической музыке этими двумя важнейшими моментами «волновой драматургии» являются: в Восьмой симфонии, в пределах первой части — начало репризы, мощное провозглашение темы главной партии и следующее за ним соло английского рожка; в пределах цикла — конец третьей части («марша-токкаты»), провозглашение темы пассакалии и последующие вариации, как цепь «послекульминационных речитативов». В Седьмой симфонии — начало репризы первой части, «кульминационное провозглашение» и соло фагота, «послекульминационный речитатив». В Одиннадцатой симфонии — «эпизод расстрела» второй части, с неоднократным провозглашением темы «Обнажите головы», и возникающее после внезапного срыва тихое звучание «темы Дворцовой площади».

Аналогичные примеры из камерно-ансамблевой музыки показаны по ходу анализов, а в заключении сделана попытка сформулировать основное отличие между

формой воплощения этой «волновой драматургии» в двух сферах инструментальной музыки Шостаковича — симфонической и камерно-ансамблевой.

Такого рода «волновая драматургия» действует и в других формах — в рондо, в трехчастной форме, но особенно мощное ее проявление сказывается в наиболее крупных формах — сонатной и циклической, где место разработки занимает одна из средних частей (чаще всего скерцо)¹.

Конечно, в каждом отдельном произведении закономерности «волновой драматургии» проявляются, в свою очередь, в индивидуализированной форме.

Неоднократно высказывалось мнение, что Шостакович, достигая больших высот в воплощении отрицательных сторон жизни, значительно менее полноценно воплощает «положительный идеал». Но это мнение, на наш взгляд, ошибочно.

Дело не в количественном соотношении эпизодов, посвященных обличению зла и возвеличению добра, и даже не в чисто художественном равновесии. Момент отпора, момент выражения идеи противления, гневного осуждения настолько силен по воздействию, что уже сам по себе решает проблему «положительного идеала».

Напряженнейшие кульминации музыки Шостаковича, воспринимаемые при поверхностном слушании зачастую как проявление нервной взвинченности, на самом деле во многих случаях являются результатом внутреннего равновесия между «штормом», натиском эмоций, способных привести к бездне отчаяния малодушного человека, и крепкой, дисциплинирующей, направляющей силой ра-

¹ О роли «динамической волны» как формообразующего фактора в творчестве Шостаковича писал Вл. Протопопов в статье: «Об одном важном принципе музыкальной формы Шостаковича» (Сообщения Института истории искусств АН СССР, вып. 9, «Музыка», Москва, 1956, стр. 40).

И волновое развитие, и «кульминационный речитатив», и даже «послекульминационный речитатив» существовали задолго до Шостаковича; их можно проследить, например, в творчестве Бетховена, Чайковского. Но описанная выше роль этих средств выразительности, образующих определенную систему, типична именно для Шостаковича. «Волновая драматургия» связана с некоторыми особенностями его музыкального языка, о которых речь будет идти ниже.

зума и воли, говорящих о душевной стойкости. Воплощая трагические конфликты действительности, Шостакович не боится смотреть правде в глаза. Многие страницы его симфоний, и особенно Восьмой, заставляют вспомнить стихи Пушкина:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслаждения —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.

(«Пир во время чумы»).

Венцом «волновой драматургии» Шостаковича являются коды, понимаемые композитором как окончательный вывод, — в них обычно бывает сформулировано философское обобщение, подводится итог пережитому.

В его произведениях, среди самых различных по характеру код выделяются два типических образа. Это или активные коды, которые подчеркивают действенность, торжество достигнутой в борьбе победы (финал Пятой и Седьмой симфоний), содержат призыв к продолжению борьбы (финал Одиннадцатой симфонии) — в таких кодах запечатлен образ всенародного торжества или всенародного движения протеста. Или же это коды тихие, сосредоточенные. Но их созерцательность не пассивна, а творчески активна. Такие коды словно осмысливают пройденные этапы борьбы, полны той внутренней напряженности, которая проявляется в спокойно сосредоточенном облике погруженного в размышление человека. В них воплощен пафос мысли (коды финалов Восьмой симфонии, Третьего и Пятого квартетов).

«Героика действия» и «героика мысли» — родные сестры. И если в первой Шостакович исходит из бетховенских традиций, то во второй — он ближе к Баху. Но

и в том, и другом случае он находит свое, неповторимое решение творческой задачи.

У Для финалов камерно-ансамблевых произведений особенно типичны тихие «прощальные» коды, как бы озаренные закатными отблесками. Их появление связано с особым типом выразительности, встречающимся именно в камерно-ансамблевых произведениях. Это обобщенный образ как бы «хороводов жизни», «веретена времени», воплощающий растворение личных коллизий во всеобщем, во внеличном. Так бегущее время с его равномерностью и неизбежностью противостоит остроте личных переживаний человека — как нечто более вечное и мудрое. С этим образом связано многое: и образы природы, ее непрерывное движение, ритмическая смена ее форм (здесь возможны ассоциации с мерным течением ручьев, неумолкаемым шумом моря, тихим хором голосов леса), и образы народной жизни, своей объективностью подчиняющие себе индивидуальность человека (здесь возможны ассоциации со спокойными движениями плавных танцев, с кружением хороводов). Внутренний смысл этого обобщенного образа — сознание бессмертия природы, бессмертия человеческих мыслей, человеческого творчества; воплощение умиротворенности, душевной высоты и благородства. Этот образ в общих чертах напоминает о стихах Гёте:

Я в буре деяний, в житейских волнах.
В огне, в воде,
Всегда, везде
В извечной смене
Смертей и рождений.
Я — океан
И зыбь развития,
И ткацкий стан
С волшебной нитью,
Где, времени кинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству.

(«Фауст»)

Переход в финале сонатного цикла к образам большей объективности и связанной с ней народности и пасторальности — давняя традиция инструментальной музыки. Новое у Шостаковича содержится в конкретной форме ее воплощения. У него встречается особое лирическое «moto perpetuo» («вечное движение» в клас-

сической музыке такого рода выразительность проявлена, например, в финале 17-й сонаты Бетховена). Особенности музыкального языка Шостаковича придают свою тонкую специфику подобным эпизодам. Это характерная непрерывная мелодическая изменчивость в сочетании с особой, присущей Шостаковичу, терпкостью звучания, за которой скрывается проникновеннейшая лирика, как бы «растворенная», «рассеянная» в мерном движении «*moto perpetuo*» с его объективностью и предопределенностью. В других случаях Шостакович создает необходимое настроение и иными приемами, избегая ритмической равномерности. Но всегда появляется мелодическая округленность, периодичность ритмических фигур, общая мягкость спокойного, как бы уходящего вдаль движения, сочетающего моторность с напевностью (традиции Моцарта и Шуберта).

Именно для этих «тихих код» типично воплощение особого сплава противоречивых эмоций, непередаваемая словами «полифония чувств». Здесь и чувство горечи от пережитого, и чувство любви к жизни, воплощение тонкой ее красоты. Здесь и успокоение, и глубокое осознание ценности жизни. Так, когда кончается трудовой день, полный волнений, горения, борьбы с трудностями, и наступает тишина ночи, — человек мысленно подводит итог пережитому. Накал активной действительности переплавляется в сосредоточенное размышление, пафосом которого и проникнуты заключительные слова композитора.

* * *

Так можно охарактеризовать некоторые стороны метода отражения жизни в творчестве Шостаковича, некоторые принципиальные основы содержания его инструментальной музыки. Их взаимодействие порождает определенные, характерные для Шостаковича свойства музыкального языка.

Музыкальное мышление Шостаковича основано на синтезе и взаимодействии гомофонных и полифонических принципов формообразования¹. Шостакович, конечно, не мог не наследовать весь богатейший арсе-

¹ Впервые в аргументированной и развернутой форме данный тезис был сформулирован в неопубликованной работе Л. Мазеля «Заметки о стиле Шостаковича» (1944 г.). Вл. Протопопов в неопу-

нал выразительных средств, накопленных классическим музыкальным искусством гомофонно-гармонического склада. Но потребность передавать процесс становления, незаметное перерастание одних жизненных явлений в другие вела его творческое сознание на путь внедрения полифонических принципов (для которых характерна непрерывная текучесть музыкального развития), тем более что эти последние и в XIX веке играли значительную роль.

Шостакович использовал два источника полифонии — классическую полифонию старых мастеров, и в особенности Баха, с одной стороны, и полифонию русской народной песни — с другой. Синтез этих двух форм полифонии — одна из самых примечательных особенностей творческого почерка Шостаковича. Многие эпизоды его музыки можно представить себе и как куплет народной песни, достигший большой протяженности, и как широкое, баховского типа развертывание тематического ядра.

Известно, что в протяжной русской песне тематическая значительность, концентрированность, как бы равномерно разлита на всем протяжении куплета — ни один оборот не получает прав более существенного, более индивидуализированного. Как в отношении динамического напряжения, так и в отношении тематической значительности попевок, образующих песню, в ней осуществляется принцип рассредоточенности¹.

В широко развернутой баховской линии, напротив, осуществляется иной принцип — принцип индивидуализированного ядра с последующим развертыванием, в течение которого степень тематической концентрации, индивидуализированности ослабевает.

При типичном для Шостаковича синтезировании этих двух методов² возникает особого рода «тема ти-

бликованной работе «О принципах формообразования у Шостаковича» (1942 г.) выдвинул тезис о синтезе принципа репризности и развертывания в стиле Шостаковича, что близко подходит к более общей формулировке Л. Мазеля.

¹ Об этом принципе см. В. Цукерман. «Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке», М., 1957 г., стр. 344.

² Об этой форме синтеза писали в своих неопубликованных работах Вл. Протопопов («О принципах формообразования у Шостаковича», 1942 г.) и Л. Мазель («Заметки о стиле Шостаковича», 1944 г.).

чески концентрированное развертывание», сущность которого заключается в том, что баховский (шире говоря, полифонический) метод «ядро — развертывание» и в этапе развертывания сохраняет примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ «ядру». Иными словами — процесс развертывания совершается примерно так, как он происходит в пределах куплета русской народной песни.

Структурная основа этого метода — появление сменяющих друг друга тематически значительных построений, своего рода неформившихся тем; их можно назвать «тема-эмбрионами». «Тема-эмбрион» — одна из специфических основ тематизма и шире — мелодики Шостаковича.

Хорошим примером тематически концентрированного развертывания и возникновения «тем-эмбрионов» может служить *Andantino* Четвертого квартета. В примерах на стр. 141—144 воспроизведены начальный период и дальнейшее развитие главной темы этой части. Уже в начальном периоде тематическое ядро и его развертывание образуют единое целое, в котором этап развертывания столь же тематически значителен, как и в «ядре». По окончании начального периода в развивающейся середине возникают выразительные «темы-эмбрионы». Процесс тематически концентрированного развертывания продолжается и далее. В общей середине формы всего *Andantino* возникает вновь ряд «тем-эмбрионов», приобретающих особенно выразительное значение в зоне кульминации. Одна из таких «тем-эмбрионов» (см. пример на стр. 144) — это «кульминационный рецитатив», о сущности которого было сказано выше.

Тематизм *Andantino* Четвертого квартета основан на претворении песенного жанра. Примерами «тем-эмбрионов» в жанрах танцевально-скерцозных являются скерцо из Первого квартета и Фортепьянного квинтета.

Сущность «темы-эмбриона» двойственна. Для полифонического метода развертывания — «тема-эмбрион» служит проявлением гомофонного принципа, ибо она в потенции заключает в себе новую тему, тогда как полифоническое развертывание (например, интермедия в фуге) принципиально однотемно.

Для гомофонного метода, напротив, наличие «темы-эмбриона» служит проявлением полифонического принципа, ибо все же это «тема-эмбрион», еще не тема, еще не новый раздел формы, и, таким образом, она усиливает роль принципа свободного развертывания, характерного для полифонического склада.

Отсюда вытекает еще одно подтверждение мысли о синтетичности метода Шостаковича.

Появление «тем-эмбрионов» в его творчестве подготовлено предшествовавшей эволюцией музыкальных средств выразительности. Корни тематически концентрированного развертывания и возникающих при этом «тем-эмбрионов» можно обнаружить не только в полифонии, но и в гомофонно-гармонической музыке XIX века, в неустойчивых разделах ее форм, в которых большую роль играет текучесть тематического развития. К ним относятся развивающие середины трехчастных форм, связующие и побочные партии сонатной формы.

Хорошими примерами могут служить хотя бы скерцо из 2-й фортепьянной сонаты Бетховена, где в развивающей середине внезапно вспыхивает звучание контрастной темы — «прародительницы» «тем-эмбрионов» Шостаковича (19-25 такты от начала скерцо), или же развивающая середина ариозо Ленского (на словах — «везде, везде одно мечтанье...» и «я отрок был, тобой плененный»). Примеров этого рода в музыке XIX века можно найти очень большое количество.

Побочная партия сонатной формы, как это бывает обычно, с одной стороны, замкнутый и тематически самостоятельный, а с другой — внутренне подвижный и образно неустойчивый раздел сонатной экспозиции, что, как известно, проявляется в так называемом «сдвиге» (или по другой терминологии «переломе») внутри нее. Такого рода «сдвиги», или «переломы», осуществляются по-разному — или путем постепенного перерастания, или путем внезапного резкого изменения характера музыки. Зачастую при этом возникает «прорыв» интонаций предшествовавших разделов формы — по преимуществу главной (реже связующей) партии. Именно в побочной партии особенно часто возникают явления, близкие образованию «тем-эмбрионов». С особой наглядностью в этом можно убедиться на примере Третьей и Девятой симфоний Бетховена. В побочных партиях их

первых частей, в пределах единого раздела формы возникают своего рода «темы-эмбрионы» — например, с 65-го такта Третьей симфонии (9-й такт второй темы побочной партии). Побочная партия Девятой симфонии вся от начала до конца представляет собой непрерывную смену такого рода «тем-эмбрионов».

Таким образом, корни метода тематически концентрированного развертывания широко разветвлены и охватывают некоторые явления профессионального музыкального искусства последних двух с половиной веков его развития (не говоря уже о многовековой народно-песенной традиции), и в первую очередь творчество Баха, Бетховена, Мусоргского.

Из ближайших русских предшественников Шостаковича в этом отношении должен быть назван Танеев.

Вл. Протопопов, один из исследователей стиля этого композитора, пишет (о строении полифонических тем в финалах): *«В строении этих тем Танеев в общем исходит от баховского принципа деления темы на две части: «ядро» (т. е. более индивидуализированная часть мелодии) и «развертывание» (т. е. более общее движение). Однако у Танеева этот тип все-таки значительно отличается от баховского. Отличия проистекают от стремления сделать тему более содержательной, концентрированной. Насыщая тему выразительными интонациями, Танеев приходит к тому, что «ядро» и «развертывание» перестают отличаться друг от друга, хотя между ними и сохраняется разделительная грань»¹.*

С Танеевым Шостаковича связывает и общая им близость старым мастерам полифонии. Последним было свойственно, по словам Н. А. Римского-Корсакова, долго сохранять единое настроение². Умея, как и они, создавать длительные «стояния» в пределах воплощения одного чувства, одного образа, Шостакович вместе с тем сочетает это свойство с новым методом. Он может,

¹ Вл. Протопопов. «О тематизме и мелодике С. И. Танеева». «Советская музыка», 1940, № 7, стр. 56. В этой статье высказывается мысль о преемственных связях между творчеством Танеева и Шостаковича.

² См. В. Ястребцев. «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове», т. I, СПб., 1917, стр. 46.

пользуясь принципами непрерывного развертывания, либо незаметно, постепенно, либо путем внезапного сдвига значительно менять характер музыки (как об этом уже упоминалось). Вдумчивое вслушивание в самый ток мелодического движения обнаруживает, как часто оно постепенно вводит нас во все новые и новые типы интонаций и как часто в его развитии вдруг возникает неожиданный поворот. В этом и заключается одно из самых замечательных свойств творчества Шостаковича (с особой ясностью оно проявилось в каденции из Виолончельного концерта).

Стремление воплотить тончайшие изгибы чувств, возникающих в процессе жизненного переживания, стремление передать медленно развивающийся процесс размышления — в творчестве Шостаковича приводит к передаче интонаций человеческой речи. В результате в его мелодику проникают элементы речитативности, как бы «вмонтированные» в непрерывное музыкальное движение. Их стилистические прообразы, интонационные корни — речитативы Мусоргского (в анализе Шестого квартета, особенно богатого такого рода речитативностью, на это будет обращено особое внимание). В общей форме данную закономерность мелодизма Шостаковича можно сформулировать следующим образом: многие мелодические обороты в инструментальной музыке Шостаковича являются своего рода инструментальными вариантами вокального речитатива. Часто создается впечатление возможного подтекста мелодии, впечатление, что лишь ее инструментальность не дает возможности услышать реальные интонации живой человеческой речи. Такое восприятие чрезвычайно способствует пониманию мелодического строя инструментальной музыки Шостаковича.

Для примера обратимся к главной партии Пятой симфонии. Ее внутренний смысл — процесс длительного размышления. Кажется, ее мелодия имеет какой-то конкретный подтекст — так, мы, мысля, произносим про себя какие-то слова, фразы. Соответственно характеру музыки главной партии — сдержанной, спокойной — произнесение этих скрытых слов также спокойно и сдержанно. Но в кульминации разработки, совпадающей с началом репризы (цифра 36 партитуры), эмоциональный накал музыки превращает спокойно звучащую речь в

полное страстного пафоса ораторское провозглашение (в чем и проявляется закономерность «волновой драматургии»).

В камерной музыке речитативность проявляется еще более определенно (анализы подтвердят это).

Речитативная насыщенность мелодики Шостаковича усиливает роль свободного метра. Его основа — непрерывное развёртывание. И для русской народной протяжной песни, и для старинной полифонии типичны относительно малая роль метрической периодичности, свободное «прохождение» через сильную долю. У Шостаковича эти тенденции ведут к постоянной смене тактового размера, к свободной, органической неквадратности. (Сохранение единого размера и структурная квадратность возникают обычно в маршевых и четко танцевальных темах его музыки.)

Речитативность и принцип тематически концентрированного развёртывания тесно связаны между собой. Процесс словесного высказывания можно уподобить «тематически концентрированному развёртыванию» — мысль излагается последовательно и, представляя собой процесс неуклонного продвижения вперед, вместе с тем внутренне значительна на каждом этапе своего развития. Речитативность способствует особой органичности процесса тематически концентрированного развёртывания. Этот же последний становится в творчестве Шостаковича одним из важнейших принципов, определяющих собой и другие компоненты музыкального языка. К ним надо в первую очередь отнести ладогармоническое мышление Шостаковича.

Непрерывное развёртывание в области тематизма приводит к сходным явлениям в области ладового мышления.

При непрерывной изменчивости ладовых наклонов, в процессе музыкального развития возникают своего рода «лады-эмбрионы». С особой ясностью эти процессы можно проследить на примерах из Сонаты для виолончели (см. на стр. 40—42) и вступления к финалу Пятого квартета, в котором один и тот же мелодический оборот может быть услышан в разных ладотональностях (см. на стр. 174).

Возникновение «ладов-эмбрионов» связано с особым рода ладовой переменностью. Корни последней — в ла-

довой переменности русской народной песни. Но ее конкретные формы в творчестве Шостаковича значительно отличаются от простейших форм песни и вытекают из особой природы его ладового мышления, характерного для него понижения (а порой и повышения) ступеней лада¹ (например, см. Largo из Сонаты для виолончели — анализ на стр. 39—43).

Склонность Шостаковича к передаче внутренней противоречивости чувства приводит его к «функциональной и ладотональной полифонии». Это явление заключается в одновременном звучании у разных голосов разных функциональных оборотов, разных по ладотональной настройке мелодических попевок. Характерным моментом при этом является возникновение своего рода «звуковой перспективы», при которой два различных ладовых начала слышатся отделенными друг от друга посредством ясно ощутимого звукового пространства. Иногда этот прием передает ощущение реальной пространственной перспективы, как, например, при появлении песни «Слушай» в первой части Одиннадцатой симфонии (цифра 8 партитуры). В других случаях возникает особое явление, которое можно назвать «фонизмом диссонанса». Его сущность заключается в том, что два составляющих диссонирующее сочетание звука не равноправны — один из них находится в более важном по тематическому значению голосе, а другой — в сопутствующем или контрапунктирующем. Возникающее «трение» двух голосов имеет, в первую очередь, чисто колористическое значение, оно придает звучанию определенную эмоциональную окраску — скорбную (как в речитативе из Второго квартета или в темах второй части Третьего) или жизнерадостную, передавая особый эффект звончатости (как, например, в Скерцо из Фортепьянного квинтета).

«Звуковая перспектива», «фонизм диссонанса» связаны с ярким образным представлением и каждый раз воплощают какое-либо определенное соотношение явлений действительности.

Порой функциональная и ладотональная полифония не приводят к этим двум формам согласования диссонирующих звуковых комплексов. Но и в этих случаях

¹ См. об этом статью А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича» («Советская музыка», 1947, № 4).

Шостакович находит иные приемы их внутреннего согласования.

В симфонической музыке большую роль играет тембровая многокрасочность. В камерной же стоят более трудные проблемы. Однокрасочное сочетание трех близких тембров в квартете ставит гораздо больший предел возможной остроте диссонансов, вовлекаемых в музыкальное развитие. Как Шостакович преодолевает эту трудность, покажет анализ его камерных ансамблевых произведений.

Музыкальное развитие, как бы оно ни было текуче и непрерывно, всегда образует у Шостаковича четкую и ясную форму. При этом, как покажут анализы его камерно-ансамблевых произведений, в конструировании формы композитор руководится мудрой закономерностью, знакомой нам с самых древних времен, — «тип темы определяет тип формы»¹.

В аналитических главах данной книги мы постоянно будем наблюдать определенную связь между жанровой природой темы, между ее выразительным характером и формой ее изложения и развития. Связь эта далеко не прямолинейна и не может быть выражена в краткой формуле. Ее наличие следует рассматривать не как некую догму, а как определенный руководящий принцип, понимание которого способствует более глубокому восприятию музыки Шостаковича.

* * *

Таковы некоторые существенно важные черты стиля инструментальной музыки Шостаковича. Знакомство с ними облегчает изучение отдельных камерных инструментальных ансамблей, помогает понять их образный строй и систему выразительных средств не как нечто случайное, а как закономерное проявление особенностей музыкального мышления композитора.

С другой стороны, разбор этих произведений, данный в последующих аналитических главах, должен конкретизировать общие положения, изложенные во введении, и дать представление о формах претворения стиля Шостаковича в его камерной инструментальной музыке.

¹ Так как тип темы связан с определенным характером содержания, то эта формула декларирует примат последнего в его единстве с формой.

СОНАТА

для виолончели и фортепьяно
ор. 40, d-moll¹

Общий характер сонаты для виолончели и фортепьяно спокойно повествовательный. План цикла ясен и прост, следует классическим традициям. Небольшой контраст грустно-задумчивой главной и светлой побочной партий экспозиции первой части (Moderato) в зеркальной репризе достигает своего апогея — образ главной партии становится траурным и мрачным. Такое окончание первой части не создает ее полной замкнутости и требует продолжения. Вторая часть, выполняя функцию обычного скерцо, уводит слушателя от углубленного психологизма первой части в сферу более подвижной, простой по образному содержанию музыки. Ответом же на окончание первой части является третья часть — глубокое по настроению и мрачное Largo. И, наконец, финал подхватывает движение скерцо — его оживленное танцевальное рондо основано на острой теме прокофьевского характера, в которой горькая ирония и незлобивая шутка слиты в одно органическое целое.

Первая часть (Moderato, d-moll, сонатная форма) по началу носит лирико-повествовательный характер. Фактура главной партии — гармонические фигурации на основе разложенных аккордов и плывущая на их фоне спокойная мелодия виолончели — воссоздает эмоциональную атмосферу романсов Глинки, Даргомыжского:

¹ Написана в 1934 году. Посвящена В. Л. Кубацкому. Впервые была исполнена публично в Ленинграде 25 декабря 1934 г. Исполнители — Е. Кубацкий и автор.

Moderato $\text{♩} = 116$

p

Однако в этом привычном и старом слышно и новое — чуть-чуть не то расположение звуков в фигурациях сопровождения, чуть-чуть не та и мелодия. Эта музыка, воссоздавая образы прошлого, облекает их в новые формы. Ее лирика сдержанней, мелодия менее округлена, в ней нет прежней непосредственности.

Неторопливое повествование о пережитом — таков, примерно, эмоциональный тонус главной партии.

Побочная партия (6) как бы вырастает из главной — заключает в себе самый характерный ее оборот (скобка в примерах):

$\text{♩} = 100$

pp *p espr.*



Эта хрустально чистая, по-шубертовски напевная и доверчивая музыка звучит как простая песня-танец. Особенно трогательны восходящие мотивы на основе пониженных ступеней. Именно эта гармоническая краска и заставляет вспомнить Шуберта, подобно тому как фактура главной партии напоминала о Глинке и Даргомыжском. Но и здесь в мелодии, сквозь прямодушие и наивность, просвечивает иной мир чувств — в ее изгибах светится прокофьевская усмешка.

В конце побочной партии вторгается новый, несколько таинственный тематический элемент, с контрастным по отношению ко всему предыдущему четким маршеобразным ритмом (с 4-го такта после 9). Отныне он начнет играть большую роль в музыкальном развитии и, проникая в разработку, порождает основной ее ритмический пульс, ее призрачно-фантастический характер.

Как естественный вывод из разработки, тема главной партии, проходящая в конце зеркальной репризы в темпе *Largo*, звучит мрачно и траурно¹.

Вступающая перед главной побочная партия репризы (16) в этом аспекте становится ярко контрастной — это как бы последний светлый луч.

Она оказывается недопетой, обрываясь в конце первого предложения, благодаря чему особенно подчеркивается «воздушная» нежность последнего восхождения мелодии и утонченность гармонии.

В конце первой части призрачный маршевый элемент, возникший как фон темы побочной партии, обособляется. Его тихое, приглушенное звучание в глубоких басах фортепьяно усиливает общий траурный колорит.

Вторая часть (*Moderato con moto*, a-moll), написанная в сложной трехчастной форме, — по характеру музыки близка к своеобразному «замедленному» скерцо. Первая тема воплощает довольно сложный и объемный образ:

Moderato con moto ♩ = 152

22

¹ Здесь возникает ладотональная полифония. В партии фортепьяно звучат восходящие тетрахорды (упрощенные мотивы призрачного маршеобразного элемента, возникшего в конце экспозиции) в тональностях: f-is-moll, g-moll, a-moll, B-dur; в партии виолончели одновременно с этим звучит тема главной партии в главной тональности d-moll с отклонениями в B-dur и g-moll. Этот эффект создает ощущение раздвоенности, иллюзорности и усиливает общее мрачное впечатление.



Благодаря органному пункту на тонике, поддерживаемому оstinатной фигурой виолончели, и простоте мелодических очертаний, в музыке ясно проступает народная танцевальность, хороводность. Но вместе с тем в ней слышится и что-то более значительное — ее мягко проявленная настойчивость, грустная настроенность говорят о том, что она обобщает более широкий круг эмоций. Здесь возможны более глубокие ассоциации, как, например, с образом вечного круговорота природы, его объективной неизбежностью¹.

В трио (28) использован заключительный мотив темы — это простой наигрыш народного склада. Здесь совершенно своеобразен инструментальный эффект арпеджио флажолетов виолончели как фон для мелодии, звучащей у фортепьяно в удвоении через две октавы, —

¹ При слушании этой музыки возникают воспоминания о песне Шуберта «Шарманщик» — та же тональность, тот же органнй пункт и повторение одной и той же фигуры в аккомпанементе. Может быть, именно эта едва ощутимая связь и придает образу особую задумчивость.

точно слышится танец самих стихий природы; вполне возможны ассоциации с дуновением ветра, журчащим потоком воды, блуждающими огнями.

Центральный очень краткий раздел трио, где звучит простоватая танцевальная мелодия (вариант наигрыша, 30), стихийной необузданностью, резким фактурным, тональным и динамическим отличием выделяется среди остальной музыки второй части и своим контрастом подчеркивает ее выразительные особенности.

Мрачное, хотя далеко не безнадежное настроение, которым завершилась первая часть, продолжается в **третьей части** (Largo, h-moll), претворяющей жанры речитатива и инструментальной арии. В Largo воплощен один образ, одно душевное состояние во всевозможных оттенках¹.

Процесс напряженного раздумья, решения важного, но трудного вопроса идет сложным, извилистым путем: зачастую он не сразу ведет к законченным формулировкам, мысли неуловимо переходят одна в другую, приобретая порой несколько иной смысл. Возникает тончайшая паутина чувств, связанных с непрерывно текущим размышлением, что проявляется в текучести тематического развития, в тончайшей ладовой переменности, когда ладовый смысл звука оказывается неопределенным, двойственным. Найденная определенность далее подвергается новому переосмыслению.

Над этой смысловой и эмоциональной полифонией господствует одна дума, одно чувство. Примерно таково содержание Largo.

Начальный речитатив виолончели, открывающий собой третью часть сонаты, весь насыщен ладовой многозначностью, в нем на основе особого вида переменности возникают «лады-эмбрионы». (В примере указаны возможные ладовые толкования звуков в трех его проведениях):

¹ Композиционная форма по общим контурам трехчастна и основана на вариационном развитии ариозной темы (39, 40, 43, 45). Эта часть обрамляется речитативом, возникающим также и перед репризой (44).

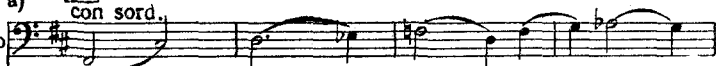
Largo $\text{♩} = 69$

a)

38

con sord.

Cello



pp espr.

cresc.

h-moll IV_H V_H VI VII_H

fis-moll VI VII_H VIII_H II_H III_H

d-moll I II_H III V_H

g-moll V VI VII_H I II_H

B-dur III IV V VI VII_H

Piano



dim.

pp

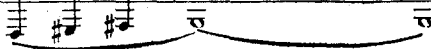
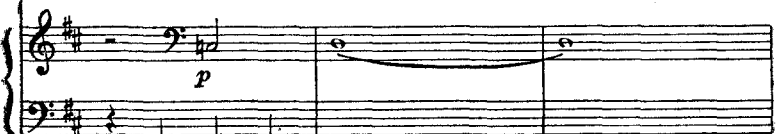
h-moll $\text{VIII}_H = \text{VII}_H$ I

fis-moll IV_H

d-moll VI

g-moll III

B-dur I



b)

44

f-moll
 c-moll
 gis-moll
 cis-moll

dim. *pp*
 V III
 I VI
 I II III
 V VI₁ VII

dim. *pp*
 f *p*

System b) features a bass staff with a melodic line in F major (one sharp). The line begins with a half note F, followed by eighth notes G and A, then a half note B, and continues with eighth notes C, D, and E. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed under the B. A box containing the number 44 is above the staff. Below the staff are four lines of figured bass notation for F major, C major, G major, and C# major, showing various Roman numeral chords. The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in F major. The treble staff has a half note F, followed by eighth notes G and A, then a half note B, and continues with eighth notes C, D, and E. The bass staff has a half note F, followed by eighth notes G and A, then a half note B, and continues with eighth notes C, D, and E. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed under the B. A dynamic marking of *f* (forte) is placed under the first measure of the piano accompaniment.

f-moll
 c-moll
 gis-moll
 cis-moll

I II₁ III
 VI
 I III

System c) features a bass staff with a melodic line in F major (one sharp). The line begins with a half note F, followed by eighth notes G and A, then a half note B, and continues with eighth notes C, D, and E. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed under the B. A box containing the number 44 is above the staff. Below the staff are four lines of figured bass notation for F major, C major, G major, and C# major, showing various Roman numeral chords. The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in F major. The treble staff has a half note F, followed by eighth notes G and A, then a half note B, and continues with eighth notes C, D, and E. The bass staff has a half note F, followed by eighth notes G and A, then a half note B, and continues with eighth notes C, D, and E. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed under the B. A dynamic marking of *f* (forte) is placed under the first measure of the piano accompaniment.

c) [47]

con sord.

sul G al segno

p espr.

Es-dur		VI _H	VI
G-dur		III	V
e-moll		V	VI VII
h-moll		I	II _H

pp subito

Sul A

pp

Es-dur	II _H II
G-dur	VI VII _H I
e-moll	I II _H III
h-moll	V _H VI III V

pp

espr.

Вносит ясность, создает определенность ладового смысла фортепьяно (начальные ходы, опираясь на *fis* как доминанту, ведут к основной тональности *h-moll*).

Второе транспонированное на тритон проведение речитатива перед репризой (44) звучит с самого начала в *f-moll* благодаря наличию органного пункта «с» в басу и доминантовой гармонии в верхних голосах. Два звука речитатива смещены на полтона вверх (что отмечено в примере звездочкой), и этот измененный *f-moll*'ный звукоряд заключает в себе два оборота в натуральном *g-moll*'е и *cis-moll*'е.

Однако партия фортепьяно лишь частично поддерживает возникающие у виолончели ладотональные настройки с помощью параллельного движения терциями, тогда как бас, оставаясь на «с», заставляет наш слух ждать f-moll'я, появление которого звучит уже не мимолетным бликом, а как основная краска. Благодаря этому здесь возникают мимолетные наложения тональностей на основе принципа «ладотональной полифонии».

Проведение речитатива в коде (47), начавшись в Es-dur'e (особого рода параллельная тональность к главной — h-moll¹), реализует скрытый ладовый подтекст — проходит затем в тональностях G-dur (IVн.) и e-moll (II н.). Для окончания речитатива в h-moll последние терцовые ходы соответственно смещены.

Мелодия основной ариозной темы воплощает тот же образ. Жанр старинной инструментальной арии претворен также в условиях тончайшей ладовой переменности и возникающей временами ладотональной полифонии.

39

P espr.

cresc. *dim.* *espr.*

Кроме того, при вариационных повторах основного тематического ядра возникают новые «темы-эмбрионы» (40 и далее, 43 и далее):

¹ См. А. Должанский. «О ладовой основе сочинений Шостаковича», «Советская музыка», 1947, № 4.

Четвертая часть, финал сонаты (Allegretto, d-moll) — семичастное рондо с тремя эпизодами¹ — включает в себе все возрастающий контраст между изящной, грациозной и четкой темой рефрена и динамичными, стремительными, грубоватыми и нечеткими по форме эпизодами.

Рефрен финала по складу музыки близок прокофьевским темам, о чем говорят неожиданные повороты в мелодии и гармониях, острая танцевальность типа модифицированного буррэ:

48 Allegretto $\text{♩} = 152$

Особенно красиво и выразительно дополнение к рефрену (8 тактов перед 50), внутренний смысл которого полностью раскрывается в коде (65). Его простая, гиб-

¹ А	В	А ₁	С	А ₂	Д	А ₃	Кода
48 —	50 —	52 —	54 —	57 —	59 —	63 —	66 —
d-moll	a-moll	d-moll	B-dur	f-moll	gis-moll	d-moll	d-moll

кая мелодия синтезирует моторность и лирику. Этот «сплав», очень типичный для финалов Шостаковича, создает одну из разновидностей образа «веретена времени». Мягкие гармонические сдвиги и ровное ритмическое движение несут с собой какое-то особое ощущение широты и беспредельности¹:

65

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 65-68) shows a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in two staves below. The piano part has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system (measures 69-72) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 73-74) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The dynamics are marked *p*, *cresc.*, and *dim.*.

¹ Ю. Кремлев почему-то писал о «песенной мелодии, корня-



Роль эпизодов — своим контрастом оттенять основной образ финала. Жанровые истоки тем эпизодов — танцевальность: первый из них претворяет ритмы тарантеллы (50), второй — фокстрота (54). Необузданная моторность третьего эпизода идет от токкатного жанра (59). Первый и третий эпизоды настолько близки друг другу по характеру, что представляются двумя вариантами одного образа. Их появление воспринимается как неожиданный прорыв стихийной силы, столь контрастной изяществу и галантности рефрена.

* * *

Композиция сонаты двупланова. Первая и третья части воплощают образы личного плана — лирические, философские. Их развитие основано на постепенном углублении, на выделении одной идеи, идет к общему замедлению (*Moderato*, *Largo*).

Вторая и четвертая части рисуют более объективные образы — природы, внешней стороны жизни, ее «бега». Они развиваются, напротив, с постепенным обострением контрастов, на общем ускорении (*Moderato con moto*, *Allegretto*)¹.

шейся в мещанском фольклоре (?), облагороженной упруго-ясной ритмикой». — Ю. Кремлев. «Виолончельные сонаты Кочурова и Шостаковича». «Советская музыка», 1935, № 11.

¹ Схема цикла: а — в — а₁ — в₁.

ПЕРВЫЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели
оп. 49, C-dur¹

Первый квартет, написанный через год после Пятой симфонии, явился, как известно, своего рода творческим интермеццо², передышкой после пережитых волнений в сфере героико-драматических образов. Состояние беззаботности, лирической безмятежности, с одной стороны, и задорной игривости, с другой — вот основной круг образов Первого квартета. Пройдя путь борьбы, придя к радости преодоления, достигнув большой духовной высоты, «герой» может отдаться непосредственной жизнерадостности и временному отдохновению.

Д. Шостакович высказался о своем произведении: *«Целый год после сдачи 5-й симфонии я почти ничего не делал. Написал только квартет, состоящий из четырех маленьких частей. Начал писать его без особых мыслей и чувств, думая, что ничего не получится. Ведь квартет — один из труднейших музыкальных жанров. Первую страницу я написал в виде своеобразного упражнения в*

¹ Написан в 1938 году. Впервые был исполнен публично в Ленинграде 10 октября 1938 г. Исполнители — квартет имени Глазунова. Затем исполнялся в концерте декады советской музыки 16 ноября 1938 г. Москва, Малый зал консерватории. Исполнители — квартет имени Бетховена в составе: Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский и С. Ширинский.

Квартет им. Бетховена сыграл особую роль в пропаганде произведений Шостаковича. Этому коллективу принадлежит и приоритет первого исполнения всех остальных его квартетов и Квинтета.

² В рецензиях Первый квартет называли «лирическим интермеццо».

квартетной форме, не думая его когда-либо завершить и выпустить. Вообще я частенько пишу вещи, которые не опубликовываю. Это — своего рода композиторские эскерсизы. Но потом работа над квартетом меня очень увлекла, и я написал его чрезвычайно быстро.

Не следует искать особенной глубины в этом первом моем квартете. По настроению он радостный, веселый, лирический. Я б назвал его «весенним»¹.

Г. Нейгауз писал: «Новый квартет оставляет в душе слушателя радостное ощущение полной гармонии всего произведения. Совершенством формы и замысла, мудрой лаконичностью музыкальные образы вызывают в памяти пушкинский стих»².

Четыре части цикла объединены попарно — две первые, идущие в темпе Moderato, воплощают лирику, две последние, написанные в быстрых темпах (Allegro molto, Allegro), — фантастику и игривость. Тематизм первых двух частей исходит из песенно-танцевальных жанров, тематизм последних двух частей — из танцевальных.

Поляризация образных сфер образует общую структуру цикла типа сложной двухчастной формы — на основе классического соотношения «песня — танец».

Все четыре части очень малы, и те жанры и формы, которые представлены здесь, даны в облегченном и несколько упрощенном виде. Первая часть написана в чрезвычайно сжатой сонатной форме и может быть понята как сонатина, вторая часть — «маленькие вариации», третья часть — «скерцино», а финал с его краткой сонатной формой также близок сонатине.

Первая часть (Moderato, C-dur) полна поэтической тишины, примиренности и душевной чистоты. Мягко звучит хор голосов главной партии — в характере сарабанды³. Тончайший узор плавного голосоведения, в котором преобладают спокойные секундовые последования, образует порой мягко диссонирующие созвучия, тут же переходящие в более спокойные и консонирующие комп-

¹ «Новые работы композитора Д. Шостаковича», «Известия» от 29 сентября 1938 года.

² Г. Нейгауз. «Струнный квартет Шостаковича». «Вечерняя Москва» от 29 октября 1938 года.

³ Это было отмечено в первых рецензиях. П. Энтелис писал: «первая часть по своему колориту напоминает сарабанду» («Советское искусство» от 12 октября 1938 года).

лексы и ведущие в своем свободном течении к конечной тонике:

Moderato $\text{♩} = 80$

p tenuto

p esnt

Господствует красивая в своей непритязательности, напевная мелодия. Ее музыкальный смысл раскрывается лишь в общем контексте. Сопровождающие голоса плетут свою тонкую ткань и освещают мелодию тем или иным ладовым оттенком. Партия виолончели, отличаясь большей подвижностью, образует более рельефный контрапунктирующий голос.

Побочная партия (4) вносит небольшой контраст дополняющего характера — звучит тема, в которой пе-

сенность сочетается с танцевальностью (в отдельные моменты возникают ритмы мазурки), ее мягкость сочетается с лукавой, но доброй усмешкой. Остинатное движение в двух нижних голосах (виолончель и альт) противопоставляется солирующей скрипке, ведущей чрезвычайно простую мелодию¹:

The musical score is written for piano and violin. It is in 4/4 time, indicated by a '4' in a box at the beginning. The piano part is in the lower register, featuring a steady eighth-note accompaniment with glissando markings. The violin part is in the upper register, featuring a simple melody with dynamic markings like *pp*, *p*, and *f espr.* The first system starts with a piano (*pp*) marking and a glissando. The second system has a piano (*p*) marking and a glissando. The third system has a forte (*f*) marking and a glissando. The score is written in G major with one sharp (F#).

Все в ней необычно — и долгое звучание си-бемоля второй октавы как «вершины-источника», заставляющего ждать чего-то особенного, и дальнейшее ступенчатое ни-

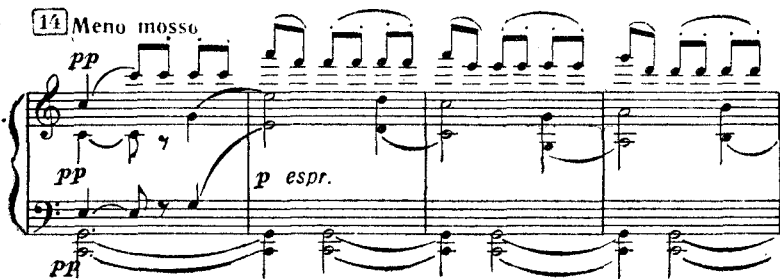
¹ Контраст двух пластов фактуры усиливается неизменным *pp* нижних голосов и динамическим нарастанием от *pp* до *F* в верхнем голосе. Очень выразительны равномерные повторения терцового звука в партии альтя.

сходящее движение по квартовому остову — в этих чертах проявляется ее мягкий юмор, не выходящий за пределы лирики.

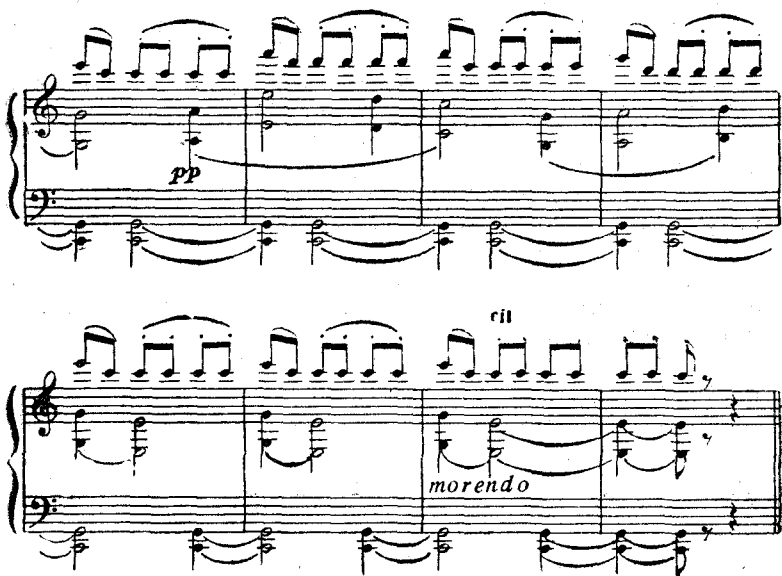
Короткое построение, занимающее место разработки, начинается с материала дополнения к главной партии (ср. 3 и 9) и приходит к ее репризе, сокращенной более чем втрое (11).

Небольшой раздел, объединяющий разработку и репризу, выделяется иным характером музыкального движения, сменой метра с трехдольного на четырехдольный и воспринимается как нечто целое. Этому содействует и единство фактуры главной партии, полностью восстанавливающей здесь свои права.

В репризе побочной партии (12) вместо равномерного повторения одного звука возникают короткие хореические двухзвучные мотивы лирического характера. Проникая в код (14), они образуют целую цепь хрустально чистых звучаний в высоком регистре, на фоне которых в октавном удвоении средних голосов проходит редкая по красоте мелодия¹. «Волыночная» квинта до — соль у виолончели придает всей музыке коды пасторальный колорит. Сочетание напевности с оставшимся танцевальным ритмом создает синтезирующее обобщение всего краткого тематического развития в пределах первой части:



¹ «Как неожиданная встреча, внезапно возбуждившая поэтическое восхищение». — А. Должанский. Д. Шостакович. Камерные произведения (К абонементу № 29). Московская госуд. филармония сезон 1955—56 г., стр. 4. (В дальнейшем будем цитировать с указанием — А. Должанский).



Краски угасающего дня, когда на еще светлом небе загораются звезды, а дали так ясны и прозрачны, чувство тихого преклонения перед неувядаемой красотой природы — именно такого рода ассоциации могут возникнуть при слушании этой прекрасной музыки...

Вторая часть (Moderato, a-moll) — вариации на эпическую по характеру тему: русская по национальному складу, она сочетает в себе песенное и маршевое начало:

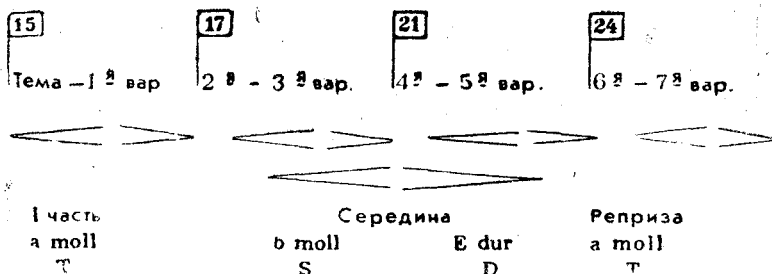




Скромность и затаенность ее музыки находят воплощение в пределах всего маленького цикла вариаций¹ — своего рода тихого дружеского повествования о чем-то давно пережитом. Оттенок печали, присущий теме и всем вариациям, создает атмосферу задушевности и поэтической настроенности.

Одноголосный напев альты (от 15 до 16) — тема для последующих вариаций — представляет собой начальное предложение периода, вторым предложением которого является уже первая вариация (от 16 до 17). Этот прием и определяет парное объединение вариаций, т. е. тема — 1-я вариация, 2-я — 3-я вариации и т. д.² Оба предложения периода (охватывающие собой тему и первую вариацию) сходны по началу, но различаются про-

¹ Цикл вариаций обладает трехчастной композицией. Его схема:



² Вл. Протопопов отмечает парность вариаций в двух произведениях Мусоргского — «Рассвет на Москве-реке» и песня девушек «Возле речки на лужочке» из «Хованщины» — и считает, что этот принцип вытекает из народной структуры: аа — вв (Вл. Протопопов. «Вариации в русской классической опере». М., 1957, стр. 96). Это замечание можно отнести и к данному примеру.

должением и окончанием: первое предложение приводит к более острому кульминационному обороту с отклонением в тональность субдоминанты. Такое строение начального периода отражено в структуре всей второй части. В ее середине (2 — 3-й и 4 — 5-й вариациях) возникают и отклонения в субдоминантовом направлении (тональность *b-moll*), и моменты кульминационных обострений. Однако они быстро и бесследно проходят, не нарушают общего эпического колорита, создавая лишь новые его оттенки.

Реприза воспроизводит образ в несколько ином аспекте — на течении ее музыки лежит печать прощальности, закатности. Последняя вариация выполняет функцию кодового обобщения¹.

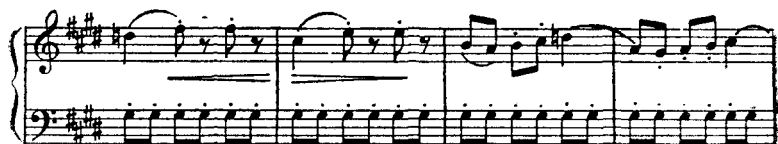
Третья часть — миниатюрное, мимолетное скерцо (*Allegro molto, cis-moll*) пронесится за несколько минут как призрачное видение. Тихое звучание засурдиненного квартета, причудливые изгибы мелодии, непрерывный фон равномерно повторяющегося звука, подобный жужжанию ночной бабочки, — таковы выразительные средства первого раздела части, «собственно скерцо»:

27 Allegro molto $\text{♩} = 96$

con sord.

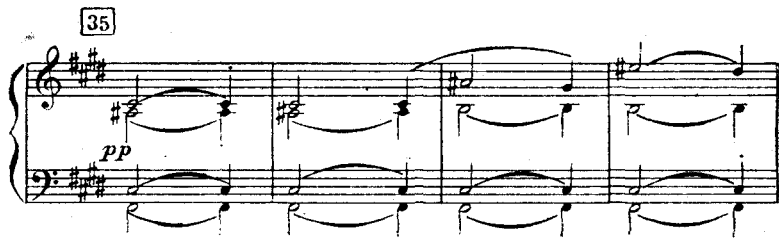
p

¹ В силу того, что начало каждой вариации воссоздает мелодию темы в ее чистом виде, можно считать, что лишь сквозное развитие, метод непрерывного развертывания не дает возможности полностью осуществить глинковский принцип варьирования.



В его безостановочном беге растворяются элементы танцевальности. Нечеткость как начального тематического ядра, так и многочисленных «тем-эмбрионов», возникающих в процессе его развертывания и переходящих одна в другую без ясных границ, больше свойственна развертыванию речитативных тем в произведениях Шостаковича. Использование этого приема в быстрой скерцозной музыке в значительной мере определяет ее призрачно-фантастический характер.

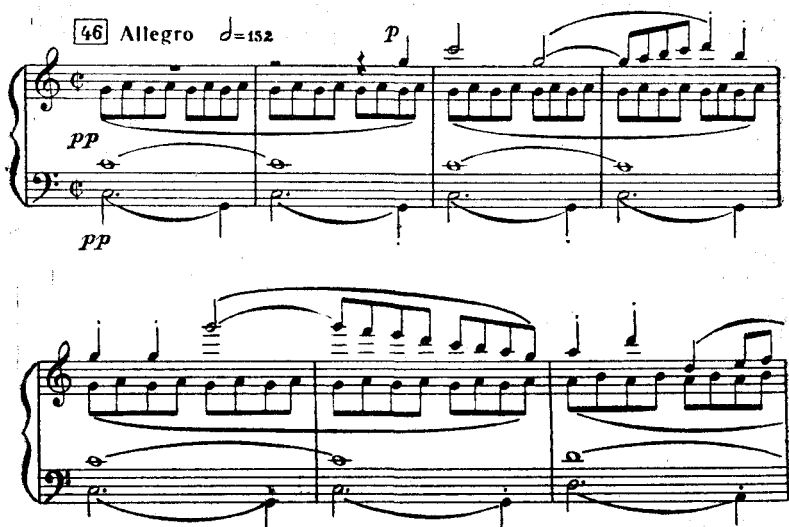
Напротив, в трио (Fis dur, 35) появляется четко оформленная тема гомофонно-гармонического склада, с ясной напевной мелодией. В ней слышатся интонации простой лирической песни-вальса:



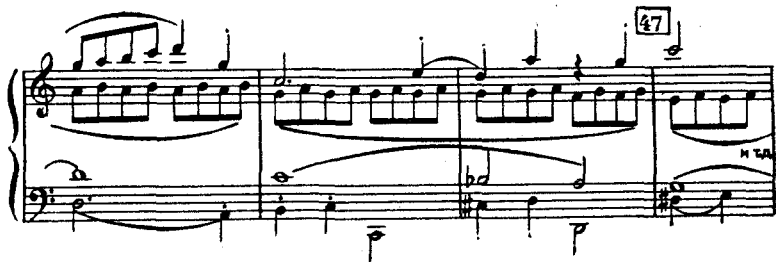
Реприза скерцо очень коротка, незамкнута и быстро сменяется кодой, где перед слушателем проходят начальные такты обеих тем. Мимолетность их звучания полностью вытекает из всего художественного замысла скерцо.

Музыка **финала** (Allegro, C-dur) переносит нас в атмосферу яркого солнечного дня, бурлящей жизнедеятельности и праздничности. Это мир остроумия, забавных выходок, невинных шуток. Обе темы лаконичной сонатной формы подвижны и задорны.

В первой из них оживленный фон, создаваемый непрерывным движением восьмых в среднем голосе, напоминает фактуру, воспроизводящую шум праздничной толпы в «Петрушке» Стравинского¹. Звучащая в высоком регистре мелодия, с ее скачками на широкие интервалы, окончательно определяет характер темы:



¹ Постоянное повторение двузвучной фигуры на одной высоте напоминает репетицию среднего голоса в побочной партии первой части и в теме скерцо.



Побочная партия (52) появляется неожиданно в высоком регистре виолончели. «Тяжелая походка» темы, внезапные смены метра, «взвизгивающие» реплики первой скрипки создают проникнутый юмором, задорный образ:

Разработка (от 56 до 65) не вносит существенно нового — в ней обе темы поочередно захватывают инициативу, создавая в целом впечатление веселой и немного нескладной праздничной суеты.

Реприза (65) очень сжата, ее тональный план не вносит равновесия — побочная партия, начавшись в E-dur'e, быстро переходит в F-dur, чем усиливает тональную неустойчивость.

Несмотря на свою краткость, кода является динамической и смысловой кульминацией финала.

А. Должанский хорошо охарактеризовал финал стихами Маяковского¹:

Лет до ста
 расти
нам
 без старости,
Год от года
 расти
Нашей бодрости.

* * *

В контрастной двухплановой композиции Первого квартета имеются перекрестные связи. В лирической первой части тема побочной партии включает в себе танцевальное начало, и, напротив, в скерцо тема трио — песенное.

При этом наблюдается и интонационная общность — равномерный репетирующий фон побочной партии первой части в измененном виде использован как оstinatный фон в скерцо и в еще более преобразованном виде — как фон в финале. Кроме того, музыка трио скерцо является как бы доразвитием мелодической идеи коды первой части.

Можно с некоторой условностью определить образную последовательность в цикле: вечерний колорит первой части, фантастика ночных видений в скерцо, яркий дневной свет финала в своей последовательности образуют стройное логическое целое. Небольшое скромное повествование вариаций не нарушает обаятельности акварельных красок предшествующей ему первой части и вместе с тем не противоречит воздушной, сотканной из тончайших нитей музыке последующего скерцо.

¹ А. Должанский, стр. 5.

КВИНТЕТ

Для двух скрипок, альты, виолончели и фортепьяно
op. 57, g-moll¹

Квинтет — одно из самых лучших произведений Шостаковича. Основную его идею можно определить как воплощение внутренней душевной гармонии человека, единства эмоционального и рационального, субъективного и объективного начал.

В Квинтете сочетаются специфические черты стиля Шостаковича и некоторые принципы классического музыкального искусства XVIII—XIX веков — старинные жанры прелюдии и фуги в первых двух частях, гайдновско-бетховенский простодушный юмор скерцо, романтическая трактовка классического жанра арии в Интермеццо (в нём сказывается и влияние Мусоргского), наконец, классическая тенденция к господству жизнерадостно-пасторальных образов в финале.

Композиция Квинтета удивительно гармонична и устойчива. В ее основе — обычный сонатный цикл, в ко-

¹ Написан в 1940 году. Впервые был исполнен публично в концерте декады советской музыки 23 ноября 1940 г. Москва, Малый зал консерватории. Исполнители — автор и квартет им. Бетховена. Квинтет быстро получил всеобщее признание, автор был удостоен Сталинской премии первой степени.

тором место сонатного Allegro первой части занимает двучастный цикл «прелюдия — fuga» («малый цикл» в цикле).

Пять частей сгруппированы в три неравных раздела — первой и второй части, Прелюдии и Фуге, как единому целому отвечают идущие без перерыва четвертая и пятая части — Интермеццо и Финал. Скерцо, расположенное в центре цикла, создает контрастный средний раздел.

Первые две части воплощают рационалистическую, интеллектуальную сторону внутреннего мира человека, о чем свидетельствует и строгий полифонический жанр этих частей, и сам характер образов, тип тематического развития.

Эмоциональное начало воплощено в четвертой части, вполне соответствующей своему жанру: Интермеццо — обычно небольшое инструментальное произведение по преимуществу лирического склада, не претендующее на значительные масштабы, на существенные и глубокие контрасты.

Но противопоставление рационалистического и эмоционального не имеет антагонистического характера — интеллектуализм Прелюдии и Фуги, подобно баховским образцам этого жанра, согрет теплом глубокого чувства, а эмоциональность Интермеццо, тоже подобно образцам баховских и генделевских проникновенных арий, строго уравновешена и как бы проникнута мудростью — гармонично сочетается с рационалистическим началом.

В силу этого соотношение первых двух частей с четвертой и воплощает единство рационалистической и эмоциональной сторон человеческого сознания, единство его внутренней жизни.

Скерцо, играя типичную для классического цикла роль отвлечения от основной идеи, воплощает контрастный внешний фон — образ быстротечной кипучей жизни. Контраст усиливается тем, что Скерцо переносит нас из сферы строгой уравновешенной сосредоточенности, типичной для музыки прошлого, к современности с ее острой динамичностью и стремительностью.

Разрешение возникших противоречий является задачей финала; согласно общей классической тенденции он создает обобщение, основанное на растворении личного начала во вневличном — в образах, с одной стороны, тан-

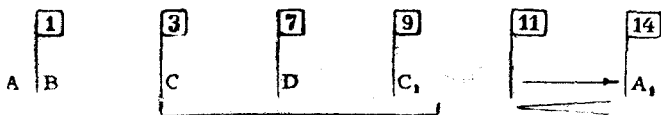
цевального, а с другой — пасторального планов. (Типичный синтез образов народной жизни и природы.) Все эти черты ясно выражены в его главной партии. Контрастирующая ей побочная партия близка темам Скерцо. Необычная сонатная форма Финала направлена на предельное сглаживание контраста, возникшего благодаря появлению темы побочной партии. В репризе и коде происходит растворение всех коллизий. Спокойное и мерное движение этих разделов обобщает и единство противоположностей рационалистического и эмоционального внутри человека, и контраст его внутренней сосредоточенности с веселой сумятицей жизни, текущей вокруг.

По широте обобщения Финал Квинтета — явление уникальное в советской камерной музыке.

Первую тему **Прелюдии** (*Lento, g-moll*), полифоническую, основанную на объединении ряда мелодических линий, исполняет солирующее фортепьяно¹. Графическая четкость фактуры подчеркивает рационалистический характер темы².

Это — величавое, проникнутое твердой волей провозглашение исходного тезиса. Его звучание с первого властного аккорда вводит нас в круг образов Генделя и Баха. Для Шостаковича музыка этих великих мастеров является не далеким прошлым, а явно ощутимой эмоцией сегодняшнего дня. Глубокая и «весомая» сила ее этического

¹ Трехчастная композиция Прелюдии:



Жанровая природа тем: А — обобщенный профессиональный жанр прелюдирования, В — хорально-аризонный, С — народный инструментальный наигрыш, D — песня.

² Наличие в ней ряда тематических элементов создает тот особый вид темы, который можно назвать «тематическим комплексом», так как ни один из элементов не может претендовать на основную роль.

воздействия объясняет внутренний смысл начальной темы Прелюдии.

Lento $\text{♩} = 72$

Piano *f. pesante*

dim.

1

и т.д.

Созданное впечатление усиливается при вступлении квартета с господствующей в верхнем голосе виолончелью. Ее теплый тембр сразу сообщает музыке эмоциональную наполненность. Мелодия виолончели обрисовывает тему («В»), которая затем станет ведущей в цикле (назовем ее «виолончельной темой» Прелюдии):

„виолончельная тема Прелюдии“

1 Cello

Quart. *f* *cresc.*

Piano *cresc.*

2

Quart. *ff*

Piano *f molto tenuto*



Обе первые темы образуют единый и целостный раздел, проникнутый строгостью и философичностью, близкой искусству старых мастеров полифонии. Каденция в миксолидийском соль мажоре, венчающая этот раздел (отмечена скобкой в примере), — типичное заключение «малого цикла», его лейткаденция. Ее мощным торжественным звучанием кончается Прелюдия, а тихим и далеким — Фуга. (Интересна гармоническая сущность «неустойчивой устойчивости» этой каденции — в тонике заключен оттенок доминантовости.)

Средний раздел Прелюдии полон спокойного созерца-

тельно-лирического настроения¹, особой тонкой красоты. В нем преобладает солирование то одного, то другого инструмента, отделенных «звуковым пространством». Первая тема этого раздела («С» — 3) претворяет жанр народных инструментальных наигрышей, что придает музыке пасторальный оттенок. Особенной широты фактура и связанное с ней ощущение простора достигают во второй теме («D» — от 7 до 9). Мелодия первой скрипки, точно парящая в небесной высоте песня жаворонка, звучит в самом высоком регистре, а аккомпанирующее ей фортепьяно, тоже с широко раскинутой фактурой (большое расстояние между партиями правой и левой руки), образует фон — как бы колыхаемое ветром бескрайнее поле².

Тематизм Прелюдии, таким образом, очень богат и в своем последовании образует единую линию развития, направленную от обобщенного и рационального к более конкретному и эмоциональному, от полифонии к гомофонии, от плотности фактуры к ее разреженности. Достигнув своей крайней точки, развитие далее идет в обратном направлении, проходя все этапы в более сжатые сроки и подчиняясь общей динамизации. Благодаря этому темы воссоздаются в новом героико-драматическом аспекте.

Тема **Фуги** (Adagio, g-moll) созревает постепенно, она подготовлена еще в Прелюдии³, но изложена так, что создается впечатление будто она рождается на наших глазах. Начало мелодии останавливается на втором звуке точно в нерешительности. Выразительная «звучащая» пауза отделяет этот первый шаг темы от второго,

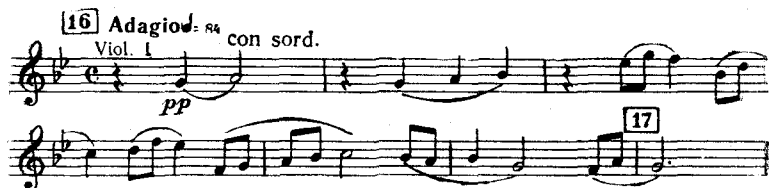
¹ Отсутствие ладотональной смены уменьшает контраст разделов.

² Темы «С» и «D» близки интонационно темам «А» и «В» с их мелодической поступенностью, но вместе с тем обладают и новым элементом — ходом по звукам разложенного трезвучия (этот элемент будет использован в финале).

³ Ее интонации звучали уже в окончании первого тематического элемента Прелюдии — три звука, восходящие по секундам в диапазоне малой терции. Они содержатся и в начальном мотиве «виолончельной темы». Прелюдии, в заключающем первый раздел миксолидийском обороте, и в скрытом виде присутствовали в начальном мотиве среднего раздела. Наконец, они совершенно явно отчлениются из венчающего Прелюдию трехоктавного хода в голосах квартета.

более решительного, — три звука, поступенно восходящие в интервале малой терции. Это основной элемент мелодии — удивительно простой, можно сказать, первозданный.

Скромная, тихая, «равнинная» тема Фуги обладает ясно выраженным русским национальным характером¹.



Она полна задумчивости, затаенности и душевной мягкости, что отчасти связано со звучанием «con sordini», «pp» и определяет спокойный, неторопливый характер полифонического развития. Экспозиция создает ничем нарушаемое единство настроения.

В разработке при подходе к кульминации происходит важное «событие» — постепенный переход от чисто полифонического развития к разработке сонатного типа (перед 29 и далее). Здесь возникает очаг драматического напряжения, находящий свое наиболее полное кульминационное выражение в прорыве виолончельной темы, синтетически объединенной с начальным оборотом Прелюдии (32).

Если для экспозиции Фуги было характерно воплощение поэтической созерцательности, то в репризе и коде усугубляется философское начало. Этому способствуют такие приемы, как двойной канон (37, 35) и появление в голосах квартета гармонических последовательностей хорального типа (начиная от 42).

Философская выразительность по мере приближения к концу возрастает. Заключительные фразы (44) полны особенно проникновенной глубины. Сдвиги в *cis-moll*

¹ В одной из первых рецензий на Квинтет М. Гринберг сравнивал тему Фуги с некоторыми темами фуг Баха, как, например, органной *e-moll*ной (М. Гринберг. «Замечательное искусство», «Литературная газета» от 1 декабря 1940 года). С такой оценкой можно вполне согласиться. Она подтверждает, что Шостакович зачастую синтезирует мелодический стиль Баха и русской народной песни.

и далее в с-мол — отзвуки неоднократных прорывов виолончельной темы Прелюдии. Нисходящий оборот каденции, общий для Прелюдии и Фуги, связывает их точно рифмой. Мощному и героическому окончанию Прелюдии отвечает тихое «мерцающее» звучание последних тактов Фуги.

«Неустойчивая устойчивость» окончания Фуги символична и создает исключительно выразительный художественный эффект. В нем сочетаются напряженная сосредоточенность с глубокой печалью, формальная законченность с внутренней незавершенностью. Его смысл можно передать с помощью аналогии. Так мыслитель, найдя решение важнейшей проблемы, понимает, что это — лишь звено в нескончаемой цепи познания. Полнота истины вновь отодвигается в бесконечную даль.

Композиционное единство «малого цикла» определяется не только интонационной общностью, но и сходством трех волн его тематического развития, словно трех «завитков спирали»¹. Каждая из них, пройдя через кульминацию, в которой звучит «виолончельная тема» Прелюдии (своего рода «кульминационный речитатив»), приходит к спаду напряжения и «неустойчивой устойчивости» лейт-каденции. Возникающий наплыв эмоционального начала завершается в философском выводе.

Скерцо (Allegretto, H-dur), находящееся между «малым циклом» Прелюдии и Фуги и Интермеццо, контрастирует им своей звончатостью, стремительностью и остроумием. Жанровая природа его тематических элементов танцевальна, а их характер юмористичен.

Многие критики — Д. Житомирский, А. Шавердян, М. Гринберг — справедливо писали о том, что в Скерцо отображена народная сценка (*«разыгрываемая, впрочем, исключительно музыкальными персонажами»*²). Скерцо может быть понято и как воплощение остроумия. Бетховенский характер идеи бесспорен и отмечается всеми исследователями.

Главная тема (45-46) — «тематический комплекс», состоящий из трех элементов:

¹ Первая волна — начальная часть Прелюдии до цифры 3, вторая волна — остальная ее часть, третья — Фуга.

² Д. Житомирский. «Квинтет Шостаковича». «Советское искусство» от 1 декабря 1940 года.

45 Allegretto $\text{♩} = 84$

Quart. *f marcato*

Piano *f marcato*

Первый из них — поступенное движение по секундам — близок одному из тематических элементов Прелюдии. Второй — «скачковый» — принципиально новое явление, в первую очередь характеризующее интонационную сферу Скерцо. В нем и проявляется танцевальность типа модернизированных лендлера или менуэта. Третий (у смычковых) — перемещения мажорных трезвучий¹.

Вторая тема (от 5 такта после 53 до 54) — состоит из ядра, «собственно темы» (восемь тактов) и своего рода «шлейфа», дополнения (следующие восемь тактов) — тематически концентрированного развертывания. Тема в целом гомофонна, в мелодию входят квар-

¹ «В этом увлекательном чувственном обыгрывании простого мажорного аккорда оживают традиции итальянского инструментализма и прежде всего Вивальди» (там же).

товые и квинтовые скачки, в чем заключается ее интонационное родство с первой темой. Однако характер второй темы несколько иной. Это явно танцевальная музыка с испанским колоритом, напоминающая некоторые темы Бизе¹:



Метод тематического развертывания, типичный для Шостаковича, проявляется на протяжении всего Скерцо. Кроме двух основных тем мелькают и другие различные тематические элементы, в своем быстром полете как бы не успевающие оформиться в подлинные темы. Так, на фоне типичных «общих форм движения» возникают и вновь распливаются яркие «темы-эмбрионы», например:

¹ Тема в духе Бизе имеется и в скерцо Пятой симфонии (53 в партитуре). Об интересе Шостаковича к испанскому колориту свидетельствует и его вокальный цикл «Испанские песни». В этом нельзя не усмотреть традиции русской музыкальной классики с ее интересом к народной музыке Испании.



В репризной части формы Скерцо эта «тема-эмбрион» становится более развитой и почти получает права темы (от 60 до 61):



И тут же, вслед за ней появляется новая «тема-эмбрион».

Из такого калейдоскопического последования тем и «тем-эмбрионов» рождается оригинальная и неповторимая композиционная форма Скерцо¹.

В **Интермеццо** (Lento d-moll, соната без разработки²),

¹ Метод развертывания, свойственный Шостаковичу, благодаря быстрому темпу проявляется в масштабах всего произведения. В результате и образуется форма, промежуточная между рондо и сложной трехчастной. Именно наличие структурно четких и ярко выраженных «тем-эмбрионов» и не дает возможности однозначного решения вопроса о форме — их появление образует «эмбриональные эпизоды» рондо, которые существуют все же на правах тематически насыщенных средних разделов.

Общая композиция Скерцо основана на интересной идее сквозного развития — от меньшей к большей тематической концентрированности: в репризной части формы роль общих форм движения заметно уменьшается.

² Схема: экспозиция главной партии (68), побочная партия (70), реприза главной партии (2 т, после 74), побочная партия (4 такта после 77).

близком настроением первых частей, ведущее значение эмоционального начала проявляется в жанровой природе главной партии, пронизанной русской песенностью:



Широкое расстояние между крайними голосами квартета создает ощущение простора, а тихое и осторожное звучание пиццикато виолончели — несколько таинственный ночной колорит (только в ночной тишине так отчетливо звучат легкие шаги¹).

Эта начальная мелодия, в которой удивительно органично сочетаются черты русской протяжной песни и баховской инструментальной арии, образует четыре фазы развития, тему и три свободные вариации².

¹ Эти «шаги» в какой-то степени близки басовому голосу из *Largo appassionato* Бетховена (соната ор. 2, № 2, II часть) и Арии Баха D-dur (из Третьей оркестровой сюиты).

Среди ноктюрнов Шопена с-moll'ный и f-moll'ный основаны на мерном фоне «шагов» левой руки. Мягкая поступь аккордов заполняет широкий диапазон между басом и мелодией.

Шостакович, создавая фон «тихих шагов», оставляет этот диапазон, согласно своему обыкновению, незаполненным; красивая и внутренне богатая мелодия первой скрипки одна заполняет широкое звуковое пространство. Такой «аскетизм» фактуры, с одной стороны, при прочих выразительных приемах усиливает эмоциональную сдержанность, а с другой — создает образ, близкий образу чловека, одиноко созерцающего красоту ночной природы.

² 68: 8 тактов темы, 7 тактов — первая вариация; 69: 9 тактов — вторая и 4 такта — третья вариация.

Народное варьирование во всех своих видах — «куплетном», «подголосочном» и «индивидуальном»¹ не знает тех больших изменений, которые мы наблюдаем в четырех проведениях темы в первом разделе Интермеццо. Однако известен образец такой свободной трактовки народной вариантности — «Рассвет на Москве-реке». Претворение Шостаковичем опыта Мусоргского вряд ли может вызвать сомнение, тем более, что и сам эмоциональный строй мелодии близок стилю этого композитора. Вместе с тем необходимо отметить и то принципиально новое, что имеется в тематическом развитии Интермеццо. При внутренней близости всехведений темы ее мелодические очертания настолько существенно различны в каждом из них, что позволяют даже говорить об интонационном контрасте. Так, например, первое проведение начинается с нисходящего хода (ля—ре), второе проведение — с восходящего и т. д.

Интенсивность варьирования значительно уменьшает роль периодичности повторения, последование четырех вариантов темы создает непрерывное, тематически концентрированное развертывание.

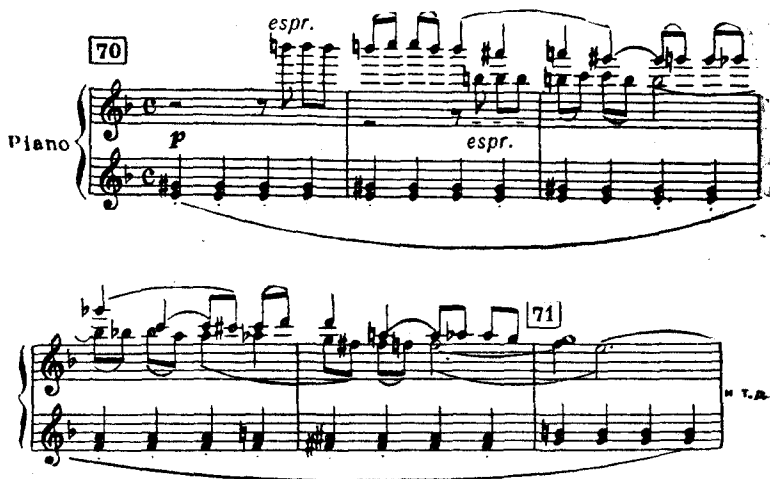
Вместе с тем сопровождение — мерное пиццикато басового голоса — обладает чертами *basso ostinato*, осложненного внедрением вариантности в каждое проведение².

Побочная партия (70) привносит в музыку нечто совершенно новое. Высокий, звенящий регистр фортепьяно, имитации коротких мотивов, противопоставление двух фактурных «пластов» — тема точно светит холодным светом далеких звездных миров. Ее некоторая эмоциональная отрешенность воплощает новую сторону того возвышенно-торжественного настроения, которым проникнута ноктюрновая музыка Интермеццо.

В отличие от главной, побочная партия неоднородна по структуре. Звучащая в ее начале новая тема (собственно тема побочной партии) очень коротка (от 70 до 72):

¹ См. В. Цуккерман. «Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке», стр. 325.

² Не подвергаются изменению только три первых звука, совпадающие с начальными звуками темы Фуги.



Дальнейшее развитие побочной партии проникнуто какой-то особой красотой и значительностью — ровные репетиции аккордов, речитативный «голос» басов фортепьяно, как будто произносящий какие-то мудрые и убеждающие слова, и над всем — звенящая, в беспредельной высоте протяннутая нить флажолетов скрипки¹. Этот многозначительный и полный мудрого величия раздел, напоминающий об образах Прелюдии и Фуги, приводит к репризе.

Скорбный колорит постепенно сгущается и находит в коде свое наивысшее выражение. Итог музыкального развития Интермеццо близок итогу «малого цикла». Однако в обоих случаях скорбь носит столь возвышенный характер, что выходит за рамки субъективно-личного переживания и становится формой философского откровения.

Скорбная сосредоточенность Интермеццо при переходе к **Финалу** (Allegretto, G-dur, сонатная форма) рассеивается в его светло-радостном кружевном хороводе.

Личное, углубленно-психологическое состояние, отраженное в «малом цикле» и Интермеццо, растворяется в безмерности, в безбрежности окружающего человека объективного мира. Для воплощения этой идеи Шостакович пользуется, согласно установившейся традиции, музыкой настороженно-танцевального характера.

¹ Здесь возникает «арка» с темой «D» из прелюдии (7).

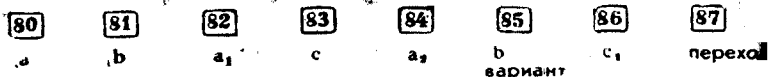
Многосоставная главная партия (от 80 до 86)¹ обобщает моторные и лирические жанры. Очевидна пронизывающая ее хороводность, танцевальность, и одновременно очень явственны ее связи с жанром инструментальных народных наигрышей. Первые пять тактов претворяют одну мелодическую форму таких наигрышей — обыгрывание звуков аккорда широкими скачками; следующий трехтакт претворяет другую форму — гаммообразные пробеги шестнадцатыми. Данная тема является рефреном рондообразной формы главной партии. Его повторения воссоздают оба элемента в столь свободно преображенном виде, что теряется их различие, мелодия как второго, так и третьего проведения темы синтезирует (по-разному) обе формы наигрышей. Тематизм «эпизодов» («в» и «с») основан на развитии отдельных интонаций рефрена, становящихся «темами-эмбрионами».

80 Allegretto $d = \text{♩}$



Танцевальная побочная партия близка теме Скерцо (скачки — 88):

¹ Ее схема:





Во втором ее предложении тематическое ядро, не замыкаясь, переходит в тематически насыщенное развертывание типа «шлейфа» (90) — столь длинное, что оно, начавшись на правах расширения периода, перерастает в середину трехчастной формы побочной партии.

Роль «шлейфа» как длительной «темы-эмбриона» сказывается позднее, в общей очень сжатой репризе Финала, где на долю «ядра» побочной партии приходится всего четыре такта (107), а основным ее материалом и является «шлейф», выразительность и тематическая значительность которого становится еще ярче и глубже.

Динамизация побочной партии в конце экспозиции вводит в причудливую разработку. Ввиду того, что в ее начальном разделе (от 95 до 96) вновь звучит вариант основной темы побочной партии, грань между экспозицией и разработкой сглажена; кроме того, если к концу экспозиции вело активное нарастание, то вскоре после начала разработки начинается резкое снижение динамической напряженности. В силу этого динамический профиль Финала представляет «волну», в которой спад значительно превышает подъем, и кульминационная зона совпадает с «левой» точкой золотого сечения¹. Такое исключительное место кульминации для сонатной формы, ведет к необычной ее трактовке: если при волнообразном динамическом профиле с кульминацией, расположенной ближе к концу, часто наблюдается перерастание разработки в репризу и даже слияние их, то в Финале Квинтета образуется структура как бы обращенная. А именно: кульминация экспозиции является началом разработки, в силу чего возникает слияние экспозиции с разработкой.

В результате особенностей общей композиции и план разработки значительно отличается от обычного: звучит она несколько призрачно-фантастично и представляет со-

¹ «Левой» ее можно назвать потому, что она расположена в «левой» части отрезка целого в отличие от обычной точки золотого сечения, расположенной в «правой» части.

бой тонкую паутину-лабиринт перекрещивающихся и разбегающихся тематических порослей главной партии.

Вступающая реприза (104) начинается собой заключительный раздел (код в широком смысле слова). Поэтому она предельно сжата и сближает главную и побочную партии (последняя как бы введена в тематический комплекс главной партии). Непрерывное движение «шлейфа» побочной партии постепенно переходит в лирическое «moto perpetuo» (см. введение, стр. 24—25) — на его фоне особенно красиво звучит синтетическая «тема-эмбрион» (109):

109

Viol I

p espr.

cresc.

Cello
Viol II
Viola

f dim.

110

И.Т.Д.

Ведущая мелодическая роль виолончели напоминает о «виолончельной теме» Прелюдии, мелодия сочетает в себе интонации темы Фуги и одного из элементов главной партии Финала (данного в увеличении). Подобно всплеску волны, звучит этот наплыв. Его растворение во все суживающихся ходах «*moto perpetuo*»¹ приводит к коде (110) — последнему синтезу одной из тем главной партии («С») и основной темы побочной партии.

Как четыре части цикла «растворялись» в объективности финала, так и развитие последнего «растворяется» в коде, звучание которой вызывает аналогию с плывущим в небе облаком.

* * *

Квинтет пронизан глубоким интонационным единством: темы разного плана — воплощающие образы внутренние сосредоточенные (Прелюдии, Фуги, Интермеццо) и темы им контрастные (Скерцо и побочной партии Финала) — имеют свои точки соприкосновения, благодаря чему образуют в целом единую интонационную сферу.

Вместе с тем контраст двух образных планов воплощен в двух типах интонаций, находящихся в Финале свое разрешение. Следующий пример дает наглядное представление об интереснейшей диалектике интонационного развития в цикле.

ПРЕЛЮДИЯ ПЕРВАЯ ИНТОНАЦИОННАЯ СФЕРА

Тема А



Тема В



¹ Еще главная партия благодаря своему мягкому колориту, спокойному движению настраивала на образ «верстена времени». Здесь же он становится вполне ясным.

Тема С



каденция

Фуга

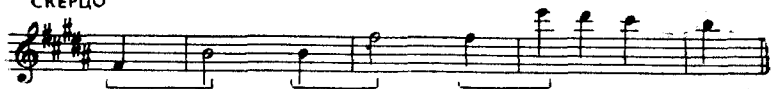


ИНТЕРМЕЦЦО



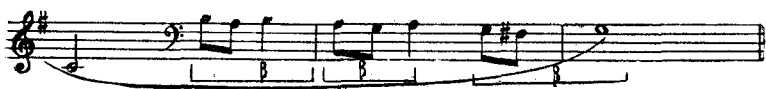
ВТОРАЯ ИНТОНАЦИОННАЯ СФЕРА

СКЕРЦО





СИНТЕЗ В ФИНАЛЕ



Т Р И О

для фортепьяно, скрипки и виолончели
ор. 67, e-moll¹

1941 год явился вехой в творческом пути Шостаковича. Тема войны отразилась прежде всего в его симфонических произведениях (Седьмая и Восьмая симфонии). Далее последовали ее отклики и в камерном творчестве — Фортепьянном трио (1944 г.) и Третьем квартете (1946 г.).

Посвящение Фортепьянного трио памяти скончавшегося в дни войны И. И. Соллертинского, известного музыковеда и друга композитора, проливает свет на его замысел. Используя традиции траурного трио в русской музыке, Шостакович создал произведение, по силе обобщения выходящее, однако, за рамки конкретного посвящения.

Очень короткая первая часть проникнута элегическим настроением.

Вторая часть, наподобие Скерцо Квинтета, создает картину бурного потока жизни — кипучей, полной движения и энергии.

Несмотря на контраст, обе эти части относятся к одному кругу идей — в них отражены жизненные противоречия.

¹ Написано в 1944 году. Впервые было исполнено публично в авторском концерте 14 ноября 1944 г. Ленинград, Большой зал филармонии. Исполнители — автор, Д. Цыганов и С. Ширинский. В этом же концерте впервые был исполнен и Второй квартет. Программа концерта была повторена в Москве 28 ноября 1944 г. в Большом зале консерватории.

За это произведение автор был удостоен Сталинской премии второй степени.

Первые такты третьей части, пассакалии — начало перелома в цикле; они переносят нас в полярно противоположную сферу трагических образов смерти (их грозные аккорды можно уподобить «гроздьям» ля-минорного кадансового квартсекстаккорда, появляющимся в оживленном финале Трио Чайковского и возвещающим трагическое переключение к траурной коде).

Финал — своего рода «пляска смерти» — является одновременно и завершением цикла, и его основной частью, «центром тяжести».

Итак, цикл Фортепьянного трио можно рассматривать как контрастное единство двух разных планов: первая и вторая части, с одной стороны, третья и четвертая — с другой. Путь от первых к последним частям цикла — путь от образов жизни к образу смерти.

Первая часть (Andante, Moderato, e-moll) — своего рода лирико-драматический эскиз. В ее грустной музыке слышится предчувствие бед.

При краткости и недоразвитости сонатной формы первой части ее небольшое вступление оказывается довольно масштабным и создает необходимое настроение, сонатная же часть — Moderato — лишь дорисовывает, дополняет сказанное.

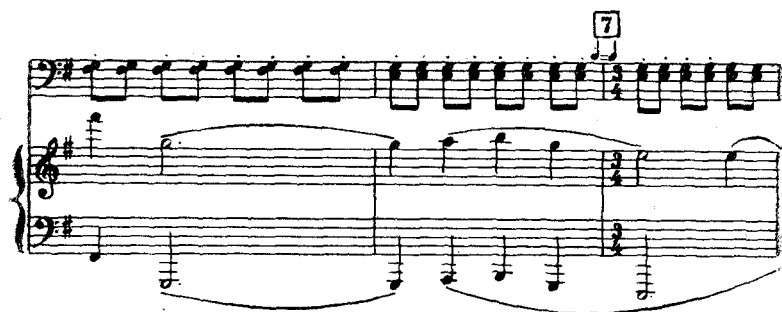
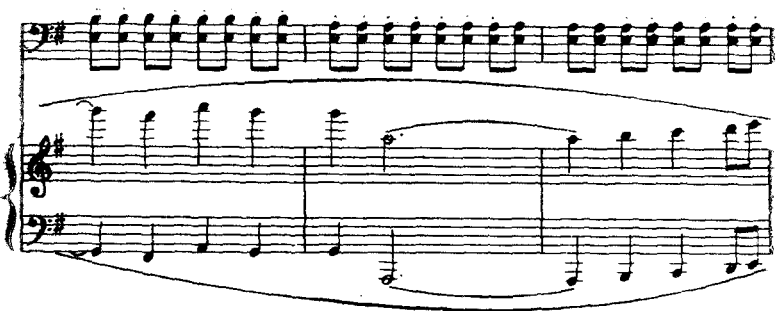
Полифонический склад вступления¹ создает атмосферу спокойного раздумья и ожидания. И когда на фоне мерно пульсирующей в среднем регистре квинты (у смычковых) в крайних регистрах фортепьяно вступает мелодия главной партии (6), возникает впечатление, что «слово найдено».

Интонационная близость тем вступления и главной партии очевидна:



¹ Вступление состоит из двух разделов, грань между которыми — 4. Первый раздел — трехголосный канон. Второй раздел развивает тему, фактура его основана на свободной полифонии.

6) [6] Moderato $\text{♩} = 90$



Им обеим свойственны мягкость, сдержанность; но если во вступлении слышатся отзвуки протяжных лири-

ческих песен, то в теме главной партии — интонации романсового типа. Ее музыка носит элегический повествовательный характер.

Более яркий, но мимолетный контраст возникает при появлении оживленно-танцевальной побочной партии (14)¹, основанной на полифоническом объединении двух кратких тематических элементов кадансового, заключительного типа:

14 Poco più mosso ♩ = 138

Характер некоторой эксцентричности, свойственный этому разделу формы, проявляется и в разработке (от 18 до 21) — короткой, но сильно действующей

¹ До нее проходит очень напряженная по мелодизму связующая партия (11). Форма побочной партии трехчастна: первая часть от 14 до 15, середина от 15 до 16, реприза от 16 до 18.

своей призрачностью, вспышками иступленности (что найдет свое отражение в финале).

Реприза (21) очень сжата, главная тема в ней слита воедино с тематическими элементами побочной и связующей партий.

В коде (26) господствует основное настроение — грустная и тихая повествовательность главной партии: на ее фоне проходит нисходящая гирлянда заключительных мотивов побочной. Звучат они теперь далеко не оживленно — в устремленности каждого мотива к минорной тонике, в их постоянном возвращении, каждый раз в более низкой октаве, в заключительном увеличении мотива слышится оттенок грустной неизбежности, оттенок резюмирующего завершения. Здесь возникает музыка, близкая по духу лирическому «*moto perpetuo*». Созданию общего элегического колорита первой части содействуют неуклонные возвращения главной партии, которая трижды звучит на ее протяжении (последний раз в коде) и играет роль рефрена. Сама композиционная форма, ее краткость, «недопетость» также способствует созданию этого настроения.

Воспринимается первая часть как элегическое вступление

Вторая часть (*Allegro non troppo, Fis-dur*), скерцо, написанное в форме рондо¹, ярко контрастирует музыке предыдущей части, напоминая Скерцо из Квинтета. Решительность, смелость и напористость первого же восьмитакта рефрена определяют ее общий характер²:

¹ Схема:

28	37	41	45	49	55
A	B	A ₁	C	A ₂	Кода

² Тема рефрена представляет собой как бы проекцию трехголосной фуги в плоскость одной мелодической линии (доминантовый ответ начинает после скрипки виолончель, но его окончание и вторичное звучание темы поручено скрипке: 28 — 29 — 30). Полифонический принцип, проникая в гомофонную по своей природе тему, вносит в нее элемент движения, стремительности.

В мелодии рефрена сочетаются кварто-квинтовые скачки, повторения одного звука, движение по звукам разложенного минорного трезвучия, группетная фигура. Последняя будет играть особенно большую роль в последующих частях — пассакалии и финале, — вследствие чего является связующим интонационным звеном между двумя контрастными образными планами цикла.

28 Allegro non troppo $\text{♩} = 108$

Viol.

f marcatisimo, pesante

Piano

29

и т.д.

Cello

Первый эпизод (от 37 до 40) воплощает еще более энергичное движение. Его извилистая, разорванная и как бы «кувыркающаяся» мелодическая линия непрерывно меняет тональную настройку. Эта гротесковая тема могла бы в оперной или театральной музыке характеризовать образ полишинеля:

37

Viol.

Тема второго эпизода простодушно-наивна (от 45 до 48). Простоте танцевальной мелодии соответствует ясность гармонии диатонического соль мажора и четкость формы.

Выпуклость и «броскость» образов скерцо и их смен придают его музыке некоторый оттенок театральности. При этом могут возникнуть аналогии с небольшой сценической интермедией гротескного склада, с остроумной клоунадой, уносящей слушателя далеко в сторону от основной идеи Трио — идеи смерти. Тем ярче и неотвратимей является она в следующей, **третьей части** (Largo, b-moll).

Как грозное «*momento mori*» звучит аккордовая тема пассакалии¹. Ее контраст с предыдущей частью предельно резок и близок контрасту между третьей частью и финалом Шестой симфонии Чайковского².



Восемь тяжелых, падающих с неумолимой равномерностью аккордов в партии фортепьяно образуют необычную для пассакалии четырехголосную тему, повторяющуюся далее еще пять раз без изменений (кроме смены силы звука с *F* на *p*).

Вступающие вслед за фортепьяно скрипка и виолончель развивают новую скорбную тему более субъективно-го, личного характера:



¹ «Ислагаемые фортепьяно восемь мрачных и властных аккордов звучат непреклонно, как приговор, как весть о непоправимой катастрофе» (А. Должанский, стр. 12).

² Приходит на память также контраст между оживленностью «Лиможа» и мрачностью «Катакомб» в «Картинках с выставки» Мусоргского.



Грозная тема фортепьяно становится в дальнейшем тихим, но неизменным фоном. Первенство переходит ко второй теме. Канонический дуэт скрипки и виолончели открывает собой краткий цикл вариаций, структурная целостность которого обусловлена двумя факторами: наличием единой динамической волны с ясно выраженной кульминацией и общей трехчастностью формы (реприза — 62).

Сопоставляя две различные по выразительности темы, Шостакович претворяет типичный для старых мастеров, особенно Баха, принцип единовременного контраста, однако в более остром преломлении.

Вторая тема сама по себе включает элементы экспрессивной лирики XIX века — задержания, фигуры опевания¹, секстовый диапазон начального «ядра» (от V к III ступени минорного лада)². В итоге возникает редкая для Шостаковича мелодия открыто-эмоционального типа. И если бы она звучала сама по себе, вне данного контекста, эти ее свойства могли быть проявлены полностью. Но здесь она проводится одновременно с первой аккордовой темой, и это сочетание придает ей более строгий характер, сдерживая ее внутреннюю экспрессию. Однако она остается более взволнованной и страстной, чем в старинных образцах музыки подобного рода³.

Так при всей глубине контраста обе темы подчиняются более высокому единству — в пассакалии господствует

¹ Фигура опевания — это переинтонированное группето, характерное для рефрена скерцо; начальный ход на кварту также связан с этой темой.

² См. статью Л. Мазеля: «Роль секстовости в лирической мелодике». Ежегодник «Вопросы музыкознания», 1955, т. 11, М., 1956, стр. 191—206.

³ Пассакалия из Скрипичного концерта в этом отношении ближе к старинным образцам.

выражение скорбной застылости при глубокой внутренней взволнованности. Статичность строгой неизменности и периодической повторности суровой аккордовой темы сочетается со свободным, подвижным развитием мелодии. В выразительности пассакалии есть нечто скульптурное: внешняя статика при внутренней динамичности — одна из особенностей искусства ваяния. Создается впечатление, точно мы стоим перед скорбным памятником — человеческой фигурой, застывшей в немом горе.

Силы, скрытые за внешней статикой *Largo*, переходят в стадию активного действия в **финале** (*Allegretto*, *E-dur*)¹. В его зеркально-сонатной композиции противопоставлены контрастные по жанровым корням и эмоциональному тону, но близкие по идейному значению: главная и побочная партии.

В основе трехчастной формы главной партии лежат две темы — «тихая» и «громкая». Их объединяет танцевальность, носящая механистический характер.

Ровная пульсация фортепьяно², тусклость и одновременно острота щипкового звучания пиццикато скрипки, ведущей тему, создают образ, близкий «*dance masure*» («инферальный танец», по выражению Л. Мазеля, — цитированная выше работа), несколько родственный зловещему образу скерцо-токкаты Восьмой симфонии. Обращает внимание принципиальная общность выразительных средств: остринатность «бездушной» фигуры сопровождения, гротесковое искажение простых мелодических оборотов (интонации «вздоха» в симфонии и группето в Трио³).

¹ «Огромная сдержанная энергия переключается затем в «кинетическую энергию финала», — Л. Мазель. Неопубликованная работа «О трио и втором квартете Шостаковича». Рукопись, стр. 13.

² Напоминающая о первой части.

³ Группетная фигура с опорой на вводный тон дана в разных ритмических и линейных вариантах. Нетрудно убедиться, что за острыми углами скачков на септиму и нону, придающих мелодии особое своеобразие, скрывается та же группетная фигура.

Необходимо отметить самое общее сходство основной мелодической фигуры с темой «*dies irae*», также состоящей из кратких мелодических оборотов с группетным остовом и с упором на один звук. При своем повторении ее начальная фигура тоже подвергается ритмическому варьированию.

Allegretto $\text{♩} = 144$

Viol.

Piano *pp*

pizz.

p

Острота и причудливость второй, «громкой» темы (66) в значительной степени связаны с ее ориентальным (еврейским) колоритом. Ладовые особенности усиливают это впечатление (подчеркивание четвертой повышенной ступени, настойчивое обыгрывание открытой, неразрешенной дорийской сексты):

66

Viol.

Cello

Piano

f *espressivo*

8

8



Побочная партия (71)¹ — сфера воплощения живого человеческого чувства. Неравномерная ритмическая и метрическая пульсация (♩ ♩ ♩, 5/8), двукратно подчеркнутая «вершина-источник», хроматические ходы в высоком регистре виолончели — звучат как интонации

¹ Побочная партия состоит из двух частей, двух разделов. Первый (от 71 до 72) включает в себе изложение первой темы, во втором (от 72 до 75) неоднократно чередуются фрагменты второй, танцевальной темы (первые четыре такта на 2/4) с разрабочными проведениями первой темы.

Связующая партия очень коротка (от 5 такта перед 70 до 71).

взволнованного человеческого голоса, как горькая и искренняя жалоба:

71 ♩ = 168

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех тактов (71-74). Музыка написана для фортепиано (piano) в тональности D-dur (два диэза) и 5/8 такта. В начале первого такта (71) есть обозначение *pizz.* (pizzicato). В третьем такте (73) появляется *tenuto*. В четвертом такте (74) — *f espr.* (forte, espressivo). Музыкальная структура: в тактах 71 и 73 мелодия в правой руке движется по восьмым и четвертым нотам, а в левой руке — по четвертым и восьмым. В тактах 72 и 74 мелодия в правой руке движется по восьмым и четвертым нотам, а в левой руке — по четвертым и восьмым. В тактах 71 и 73 мелодия в правой руке движется по восьмым и четвертым нотам, а в левой руке — по четвертым и восьмым. В тактах 72 и 74 мелодия в правой руке движется по восьмым и четвертым нотам, а в левой руке — по четвертым и восьмым.

Вторая тема побочной партии танцевальная (72). В отличие от главной партии она жанрово более определена — это как бы отрывок из оживленного, характерного и эмоционально возбужденного еврейского народного танца.

Итак, экспозиция финала основана на четком противопоставлении двух типов выразительности. Первый из них воплощает более объективную картину народного бедствия посредством зловещего механичного образа «пляски смерти». Второй — создает более лирический образ, как бы реакцию человеческого сознания на события окружающей жизни¹.

В разработке взволнованность, присущая побочной партии, вырастает до глубоко трагической экзальтированности. Дважды поднимается волна динамического нарастания², начиная с изложения первой темы главной партии в глубоких басах. Затаенность и призрачность ее звучания создают выразительный контраст иступленности кульминаций.

Второе нарастание — центральная кульминационная зона, где танцевальная тема побочной партии звучит яростно, с какой-то отчаянной удалью (от 84 до 86), — подводит к репризе (86). Но так как характер главной партии с его мертвенной приглушенностью противоположен и полностью «противопоказан» столь мощному эмоциональному подъему, то естественной оказалась зеркальная реприза. Динамизированное проведение побочной партии до самого конца сохраняет эмоциональный подъем, возникший еще в недрах разработки, и заканчивается вторжением в большой, не предусмотренный сонатной формой, промежуточный связующий эпизод, которому предшествуют каскады фортепьянных пассажей, воспроизводящих гармонические последования аккордовой темы пассакалии. Это реминисценция вступления первой части (90).

Более чем вдвое быстрый темп, громкое звучание и появление подвижного фона фортепьяно меняют харак-

¹ Противопоставление их очень выразительно, чему способствует не только контраст самого тематизма, но и менее заметный контраст принципов его оформления — четкость, устойчивость, даже механистичность всего комплекса средств формообразования главной партии и неустойчивость, меньшая ясность и строгость структуры побочной.

² Первая волна от 75 до 82, вторая волна от 82 до 86.

тер темы вступления. Такое полноразличное проведение темы, ранее звучавшей тихо и отдаленно, казалось бы, должно создать впечатление ее динамизации, но этого не происходит, и данный момент воспринимается скорее как воспоминание о далеком прошлом. Причина заключается, во-первых, в том, что оба смычковых инструмента звучат под сурдину, а фактура фортепьяно (арпеджио) относительно прозрачна. Во-вторых, — что еще важнее, — этот эпизод появляется после драматической кульминации, и тема вступления своей простотой диатонического склада, ритмической равномерностью, напевностью чрезвычайно контрастирует с музыкой, звучавшей до ее реминисценции¹.

Переход к главной партии репризы поражает своей простотой — так же, как это было в репризе главной партии первой части, вновь появляется равномерно пульсирующая (восьмыми) тоническая квинта. И как символ необратимости событий человеческой жизни она становится фоном уже не для грустно-повествовательной темы первой части, а для «dance macabre» — главной партии финала, звучащей теперь еще более зловеще. Здесь углубляется выразительность темы — она изложена в глубоких басах фортепьяно параллельными дуодецимами, благодаря чему звучит как некий фантом. Квинты в раздвоенной мелодии, квинты в сопровождении, глиссандо флажолетов и хроматическое скольжение параллельных квинт у аккомпанирующих смычковых — могильным холодом веет от этой музыки. Венчающий картину распад мелодии (104) — признак полного угасания².

В заключение вступают аккорды пассакалии (105): звучат они тихо, в более быстром темпе, и тем не менее воссоздают ее характер. Ми-мажорное завершение этой си-бемоль-минорной темы напоминает о переходе пассакалии к финалу. Но здесь проходит лишь тень начальной темы финала. Ее зловещий группетный оборот призрачно звучит в верхнем регистре и растворяется в молчании ми-мажорной тоники.

¹ Это прекрасный пример выразительности формы-процесса. Впечатляет не только музыка сама по себе в данном моменте формы, но и ее соотношение с тем, что ей предшествовало.

² Этот прием напоминает окончания «Кориолана» и траурного марша из Третьей симфонии Бетховена, которые также являются символом смерти, угасания сознания.

Своеобразие замысла финала раскрывается полнее, если учесть выразительный смысл его композиционной формы в целом.

Главная партия, воплощающая образы более обобщенного и объективного плана — образы «пляски смерти», — обрамляет часть, внутри которой сконцентрированы более конкретные и более индивидуализированные образы побочной партии и разработки.

Жуткая причудливость (механистичность размеренного движения) обрамляет взволнованность, трагическую экзальтацию; картина общего народного бедствия является фоном для воплощения личной скорби.

* * *

Одной из особенностей цикла Фортепянного трио является ямбичность его композиции. Два контрастных раздела не уравнивают друг друга — второй (III и IV части) более значителен.

Цельности композиции чрезвычайно способствуют как интонационное единство (группетто — лейтинтонация цикла, пронизывающая почти все темы), так и реминисценции тем первой и третьей частей в финале. Проведение темы пассакалии в заключении финала имеет, кроме того, и иное значение — это как бы реприза темы, замыкающая собой цикл вариаций, после последней из которых дано широкое отступление — финал цикла. Смысл философской глубины и какого-то особенного покоя темы пассакалии очень многозначен. В коде финала своей цельностью и значительностью она противостоит образам распада и умирания. Эти мерные аккорды, словно преграждающие путь образам уничтожения и смерти, воспринимаются скорее как символ объективной необходимости. Появляющиеся после них мотивы главной партии производят такое же впечатление, как в коде первой части Седьмой симфонии последние две фразы засурдиненной трубы — тень темы «нашествия» (*«Люди, я любил вас, будьте бдительны»* — известные слова Ю. Фучика примерно соответствуют смыслу этих двух завершений).

ВТОРОЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели
ор. 69, A-dur¹

Написанный одновременно с Фортепьянным трио, Второй квартет значительно от него отличается. Это единственное из крупных инструментальных произведений Шостаковича, созданных во время войны, не отражает непосредственно ее образы.

В композиции квартета сочетаются черты сонатного цикла и сюиты. Черты сюиты сказываются в жанровой определенности частей квартета, каждая из которых имеет свое название: Увертюра, Речитатив и Романс, Вальс, Тема с вариациями.

Начало **Увертюры** (*Moderato con moto*, A-dur, сонатная форма) очень бодро, жизнерадостно. В упругой мелодии главной партии слышатся интонации русских народных наигрышей. Некоторая ее жестковатость происходит из особенностей интонационного склада²:

¹ Написан в 1944 году. Посвящен В. Я. Шебалину. Впервые был исполнен вместе с Фортепьянным трио в авторском концерте 14 ноября 1944 г. Ленинград. Большой зал филармонии. Исполнители — квартет им. Бетховена.

В партитуре указан ор. 69. В нотографическом справочнике о творчестве Д. Д. Шостаковича (составитель Е. Садовников) обозначенopus'ом 68.

² Л. Мазель в цитированной выше неопубликованной статье пишет о некотором сходстве этой темы с главной партией Седьмой симфонии: «...та же определенность интонаций мажорного лада, активность движения и в то же время собранность, деловитость, музыкальность: в обоих случаях начало напоминает классические *allegri*, но в квартете простой кварто-квинтовый секундовый интонационный комплекс ассоциируется также с народным элементом», — стр. 7.

Moderato con moto ♩ = 144

The musical score is written for piano in 3/4 time, D major (two sharps). The tempo is 'Moderato con moto' with a metronome marking of 144 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the main melody in the right hand, characterized by eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line in the left hand. The second system includes the instruction 'marcatissimo' in the left hand, indicating a more pronounced or accented playing style. The third system ends with a first ending bracket marked with a '1'. The composer's initials 'М. Т. Д.' are visible on the right side of the third system.

В начальном четырехтакте темы подчеркнут квинтовый остов лада с сопряженными с ним большими секундами. Определяющая лад терция отсутствует не только в мелодическом голосе, но и в сопровождении, где тоже звучит квинта. В силу этого теме присуща некоторая прямолинейная подчеркнутость. Диатонизм ладовой основы усиливает народный характер ее склада. Плотность секундовых интонаций в сочетании с гудящим «волыночным басом» квинты напоминает о темах, рисующих нестройный шум народной толпы.

Побочная партия (5) включает в себе элементы более субъективной выразительности, в ее звучании слышится синкопированный ритм мазурки. Контраст с глав-

ной партией усиливается благодаря хроматизированному минору¹, придающему теме особенную остроту и даже «взвинченность»:



Экспозиция в целом заключает в себе яркий контраст ее обеих партий. Раскол экспозиции на две сферы очень резок и может показаться даже немотивированным — очень уж разноплановы оба ее раздела². Но тем самым дается заявка на «масштабность» всей Увертюры и определяется идейно-образный план цикла.

Наметившаяся в экспозиции «масштабность» проявляется в разработке в полной мере — между двумя крайними ее точками находится зона интенсивного тематического развития от глубоко выразительной лирики начального раздела (от 9 до 11) до страстного, почти неистового драматизма заключительного (от 18 до 22).

Начало разработки — лирическое отступление. Музыка этого краткого до-минорного раздела (от 9 до 10) красива и несколько причудливо лирична, так как совмещает в себе широту и напевность с угловатостью мелодической линии³.

Заключительный раздел (от 18 до 22, es-moll) — драматическая кульминационная зона⁴.

¹ Cis-moll: cis, d, e, f, g, gis, т. е. типичный для Шостаковича «пониженный фригийский лад» с «раздвоенной» пятой ступенью.

Форма побочной партии — вариационная.

² Хотя, несмотря на контраст, тематическое развитие в каждом из двух разделов экспозиции приводит к сходным, почти идентичным заключительным мелодическим оборотам (3-й такт после 4 и 7-й такт после 8).

³ Эта мелодия возникла в результате удивительной метро-ритмической трансформации темы главной партии — укрупнены длительности и подчеркнута распевность сильных долей.

⁴ В начале его господствует высокий регистр первой скрипки, в мелодии которой претворен измененный мотив главной партии. Далее в состояние «боевой готовности» приводится партия виолон-

Динамика разработки воздействует и на репризу. В первых, тема главной партии претерпевает ладовые изменения, вносящие в ее характер более субъективные черты. Дальнейшее развитие главной партии столь изменено, что напоминает разработку — прием хорошо знакомый нам со времени Шестой симфонии Чайковского.

Побочная партия, так же как в экспозиции, проходит через ряд вариаций, но приводит к коде — второй репризе главной партии в ее первоначальном эпическом виде (28)¹.

Увертюра в целом представляет собой единую волну развития — от эпического зачина, через лирику и драматизм, к вновь эпическому заключению² — и создает широкое обобщение образов жизни, многоцветной, контрастной и шумной. Личное «я» художника проступает ярче в двух средних частях. Их прообразы уже намечены в крайних точках разработки первой части: начальный лирический раздел — прообраз второй, лирической части, а конечный драматический раздел — прообраз третьей, драматической части³.

Музыка второй части — Речитатив и Романс (Ada-

чели: переходя в «наступление», она образует широкую линию — от «cis» большой октавы до «es» второй — и использует весь основной тематический материал увертюры (от 5-го такта после 19 до 21).

Исполнителям следует выделить партию виолончели, но не за счет уменьшения роли остальных партий, так как «наступление» виолончели преодолевает «сопротивление» остальных оживленно подвижных голосов, интонирующих далеко не нейтральный тематический материал.

¹ Неустойчиво разработочное проведение ее в начале репризы требует «компенсации»; этот же принцип использован Шостаковичем в первой части Шестого квартета.

² Эпическое обрамление типично для симфонизма русских классиков (Балакирев — «Увертюра на три русские темы»). Этот принцип использовал Мясковский в 21-й симфонии. Шостакович в данном случае претворяет исторически стойкий прием, но вносит свое новое — вместо мягкой лирической мелодии пользуется мужественной, энергичной темой.

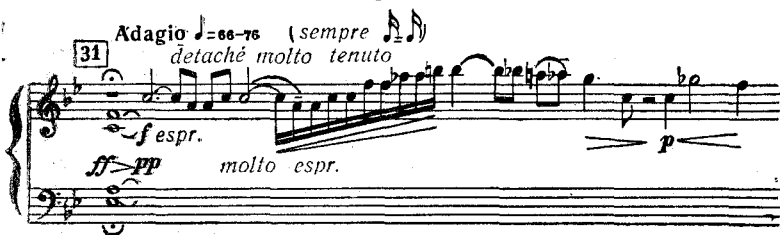
³ Соответствуют этому и тональные настройки — дорийский c-moll лирического начала разработки соответствует B-dur'у второй части, es-moll драматического заключения соответствует таковому же es-moll'ю третьей части. Жанровые связи здесь перекрещиваются — скрытая вальсовость начального раздела разработки и вальс третьей части, речитативность заключительного раздела разработки — речитатив второй части.

gīo, B-dur¹) захватывает своей глубиной и непосредственностью.

Речитатив — живое воплощение человеческой речи, взволнованных и страстных вопросов, обращенных человеком к самому себе.

Совершенно необычно его начало: доминантовый секундаккорд, на фоне которого появляется речитатив скрипки, сразу же придает звучанию загадочный, неопределенный колорит — точно мы вошли в комнату и застали речь человека на полуслове.

Неустойчиво-развивающий склад музыки, типичный скорее для середины формы², соответствует очень сложному ее эмоциональному «подтексту». В ней — и печаль, и свет, восклицания и вопросы, почти реальные речевые интонации, которые можно представить даже со словесным текстом. Очень выразителен ее скорбный характер при мажорной ладовой настройке. В мажоре заключен минор³. Этот ладовый парадокс прекрасно служит высшей художественной цели — создать сложный и тонкий сплав эмоций, воплотить печаль в особом возвышенном настроении; так человек, находясь в атмосфере чистой мысли ищет ответы на вопросы большой значительности.



¹ Ее композиция трехчастна: Речитатив — Романс — Речитатив.

² Это создает своеобразное внутреннее противоречие: благодаря структуре, типичной для развивающих частей, Речитатив не обладает ясными признаками темы, но в композиции второй части он выполняет функцию тематического построения.

³ И по непосредственному впечатлению, и по авторской записи ключевых знаков его ладотональность — гармонический B-dur (далее F-dur). Но терцовый звук встречается очень редко и, кроме двух случаев (при гаммообразном движении), — исключительно в качестве малой, минорной терции лада (как нисходящий ход из III ступени во II ступень — непосредственно или в форме соединительной интонации), выполняя функцию как бы III пониженной ступени мелодического мажора.



Речитатив звучит на фоне длительных хоральных аккордов, благодаря чему создается единовременный контраст того же типа, что мы наблюдали в пассакалии из Трио¹.

Речитатив неповторимо прекрасен — сурово-органный тембр аккордов у виолончели, альты и второй скрипки и парящая над ними мелодия скрипки — «*molto espressivo*», точно вырвавшаяся из оков лада, метра, ритма и вместе с тем полная внутренней ладовой и метро-ритмической стройности и строгости. Редчайшие страницы, когда кажется, что это уже не музыка, а ток живого чувства от сердца к сердцу.

По ходу движения мелодии неоднократно возникает мягко звучащий «фонизм диссонанса» — несовпадение терции в мелодии и в контрапунктирующем голосе особым образом окрашивает диссонирующий звук, придавая ему какую-то щемящую остроту, усиливая его скорбное звучание. Понижение ступени усиливает минорную окраску, мягкое колористическое диссонирование ее оттеняет².

В развитии Речитатива поставлены существенно важные вопросы, переданы взволнованность, тревога и душевная боль³.

¹ Об этом пишет и Л. Мазель в цитированной выше работе. Однако в данном произведении этот контраст сглажен: во-первых, аккорды являются фоном и, во-вторых, их последовательность гораздо менее самостоятельна по выразительности, чем в пассакалии Трио.

² Исполнителям нужно приложить немало старания, чтоб создать необходимое соотношение силы звучания.

³ В отличие от обычного типа тематического развития весь первый раздел (до Романса) и отвечающий ему третий репризный раздел представляют собой процесс тематического концентрированного развертывания (без предваряющего его «ядра»), прерываемый лишь в каденционных узлах. Напротив, каденционные окончания образуют некое подобие «ядра».

Таким образом, возникает уникальный прием «обращения» формулы «ядро-развертывание».

Заключительная его фаза дает разрядку эмоциональному напряжению и вводит в безоблачную атмосферу первых тактов Романса (готовит его мелодию). Начало Романса выдержано целиком на тонической гармонии:

35 $\text{♩} = 66$ Viol. I

p molto tenuto

cresc.

36

и т. д.

Редкая для Шостаковича мелодия, основанная на движении по разложенному трезвучию (сходный тип мелодии — в фортепьянной фуге A-dur и теме скерцо в Фортепьянном трио), уже в седьмом такте как бы останавливается перед препятствием — звуком VII низкой ступени As-dur¹. Начиная с него в мелодию проникают интонации, заимствованные из предшествовавшего Речитатива.

¹ Вспоминается начало главной партии Геронической симфонии. Но если у Бетховена внезапное препятствие становится лишь стимулом для его преодоления и по сути дела лишь первым из целой

Тематическое развитие Романса (как среднего раздела формы) представляет собой прекрасный пример сопоставления длинной цепи «тем-эмбрионов». Соответственно речитативной природе их грани более расплывчаты, чем в песенных темах. При этом романсовые интонации возникают несколько раз, сменяясь вновь речитативными. В общем развитие вовлекаются все голоса квартета, и сочетание их мелодических линий образует полифоническую ткань. В некоторые моменты все голоса звучат одновременно в одном ритме, с речитативными интонациями — так возникают хоральные «темы-эмбрионы».

Весь раздел Романса — прекрасное воплощение метода тематически концентрированного развертывания по незамкнутой цепи (a, b, c, d и т. д.), он изложен в форме разворачивающейся мелодической линии. Но, как обычно в музыке Шостаковича, чем свободней форма от метрической периодичности, от норм гомофонных структурных закономерностей, тем ярче проявляется в ней закономерность динамической волны. Общее устремление к драматической кульминации с дальнейшим спадом — такова закономерность, организующая весь этап свободного тематического развития Романса. На вершине волны возникает кульминационный речитатив (43—44). Принимая во внимание последовательное ускорение темпа (явление, типичное для симфонических разработок Шостаковича), можно сравнить развитие Романса с сонатной разработкой, тем более что вслед за Романсом, после его заключительной кульминационной зоны, следует реприза Речитатива¹.

В отличие от первого проведения Речитатива внутренняя тревога, скорбность вопросительных интонаций не находят теперь выхода.

Причудливость и затаенность музыки **третьей части — Вальса** (*Allegretto, es-moll*, сонатная форма), где цепи «узлов сопротивления», то у Шостаковича первое же препятствие уводит мелодию от жанра романса. Типичность жанра героической фанфары для Бетховена и нетипичность жанра романса для Шостаковича прекрасно доказываются наличием в первом случае и отсутствием во втором «воли к сопротивлению».

¹ Это редкая для Шостаковича субдоминантовая реприза: если первое проведение Речитатива поднималось на фоне доминантового секундаккорда B-dur'a, то здесь звучит та же гармония, но в Es-dur'e. Благодаря этому заключительная тоника, венчающая собой вторую часть, не вполне устойчива — в ней слышен оттенок доминантовости.

господствует стихия танцевальности, прорывается в разработке драматическими всплшками.

Четыре темы Вальса воплощают разные стороны единой сущности.

Основной эмоциональный тонус создает первая тема (крайние разделы трехчастной главной партии — 50). В ней запечатлен сложный сплав чувствований — шемая тоска, горестность, ощущение призрачности и иллюзорности происходящего:

50 Allegretto $\text{♩} = 88$

First system of the musical score for measures 50-53. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes chords and single notes, with slurs indicating phrasing. The instruction "con sord." appears above the treble staff in measure 50 and below the bass staff in measure 51. The dynamic marking "p espressivo" is placed below the bass staff in measure 51.

Second system of the musical score for measures 54-57. It continues the musical material from the first system, maintaining the same key signature and time signature. The notation includes various chordal textures and melodic lines.

Third system of the musical score for measures 58-61. The musical material continues, showing a progression of chords and melodic fragments.

Fourth system of the musical score for measures 62-65. The system concludes with measure 51, which is enclosed in a small rectangular box. The notation includes a final chord and some melodic movement.

«Фонизм диссонанса», возникающий между ведущей мелодию виолончелью и остальными голосами, ходы по звукам двух различных уменьшенных трезвучий (es, ges, a; ces, d, f) и соединяющее их «кружение» в интервале уменьшенной терции — таков богатейший по выразительности «интонационный фонд» темы.

Вторая тема главной партии проще, человечней (середина формы — 3-й такт после 52 и далее). Её интонации напоминают мелодические обороты Речитатива и вносят в музыку теплоту человеческого голоса, его мягкие, успокаивающие интонации:

(после 52)

pp subito

sempre pp

и т.д.

Третья тема, побочная партия (58) изящно причудлива, гибка и несколько капризно-прихотлива:

58 *a tempo*

p semplice

pizz. p



Но основное настроение быстро возвращается с появлением четвертой темы (Allegro, 63). Ее место в форме — заключительная партия:

Allegro $\text{♩} = 166$

Не обладая замкнутой мелодической формой, благодаря своей гибкости, «обтекаемости» и обобщенности эта тема передает образ безостановочного, вихревого движения, уносящего нас в туманную, завьюженную даль разработки. Это своего рода лирико-драматическое «moto perpetuo». Заметное и внезапное ускорение темпа, подчиняясь этой же выразительной цели, распространяется в дальнейшем на всю разработку, а также и репризу главной партии.

Большой средний раздел (Allegro, от 63 до 78) — разработка, возникающая из темы заключительной партии.

Она вносит настроение драматической значительности, в ней запечатлены порывы страстной скорби. Здесь образуются три новые «темы-эмбрионы» (см. 8-й такт после 67, а также 71, 78).

Дальнейшее развитие приводит к сокращению репризы. Более светлый колорит побочной партии, звучащей теперь в мажоре (80), озаряет окончание Вальса.

Кода (84) построена по знакомому уже нам типу второй репризы — сначала «ложной», когда первая тема звучит на полтона выше, а далее тональной. Заключение коды (вновь вспыхивающее Allegro) — новый вариант заключительной партии — как бы уносится вдаль.

Вальс не уступает предыдущей части в глубине и искренности выражения чувств. Это неповторимый образец фантастически-причудливой и скорбной музыки.

Во втором квартете проявляется одна из самых устойчивых классических традиций — эпичность финала. Однако лирика и драматизм средних частей также оказывают заметное воздействие на музыку последней части квартета — **Тему с вариациями** (Adagio, Moderato con moto, a-moll). Прежде всего это проявляется во вступлении (Adagio) — очень кратком, но существенно важном. Это вступление, связывая две последние части, вместе с тем образно самостоятелно. Его речитативность напоминает вторую часть. Существенно новым является диалог двух контрастирующих голосов — грозного нижнего и более мягкого верхнего. Первая фраза (нижний голос) в тональном отношении является как бы продолжением Вальса, чем и содействует сближению двух частей цикла:





Первые такты финала звучат так, как будто началась типичная для Шостаковича предпоследняя часть цикла — пассакалия¹, а соотношение двух участников диалога напоминает сопоставление tutti и solo в медленных частях концертов Баха и Четвертого фортепьянного концерта Бетховена². Таким образом, в данном контрасте обобщен контраст драматической и лирической музыки двух средних частей, а отсюда, естественно, возникает эпический синтез — тема вариаций (92).

Moderato con moto ♩ = 116

92



¹ Возникает аналогия с пассакалией его Восьмой симфонии.

² Это соотношение развито в предпоследней части («пассакалии») Третьего квартета.



Ее эпический повествовательный характер во многом связан с жанровой природой — сочетанием русской песенности с мерностью маршевой поступи. Интонации вступления, возникающие в ее течении, создают моменты лирического обострения (10—13 такты темы). Они являются источником драматизации вариаций, реализующих скрытые возможности темы. Форма вариационного цикла подчиняется общей волновой линии развития и в структурном отношении образует тематическую трехчасть. Первый раздел включает тему и первые три вариации, основанные на принципе удержанной мелодии (тема от 92 до 93, вариации — 93, 95, 97, конец раздела — первый такт после 99). В течение этого раздела образ обогащается, становится сложнее и углубленнее.

Большой второй раздел, структурно менее четкий (от 99 до 123), содержит новые образные характеристики. В двух ярких и относительно самостоятельных вариациях возникают два новых контрастных образа. В одной из них (от 112 до 115) звучит музыка гротескного плана — два нижних голоса (органый пункт триолями у виолончели и вариант тематического оборота у альты) имитируют звучание большого и малого барабана, а две скрипки в крайне высоком регистре имитируют звучание флейт, показывая вариант другого тематического элемента. Такая музыка способна характеризовать тупость прусской военщины и встречается в соответствующих моментах кинофильмов. В другой вариации (от 116 до 119) лирическая напевность виолончели и альты в сочетании со скерцозными пробегами у скрипок заключает в себе

что-то пасторальное, напоминая звучание дуэта на фоне природы. Включение полярно противоположных образов в вариационно-разработочное развитие эпической темы расширяет образный диапазон финала. Сквозному развитию, которое пронизывает второй раздел, способствует единое, постепенное темповое нарастание, характерное для симфонических разработок Шостаковича. Этот раздел сочетает в себе цезурность и периодичность, свойственные вариационности, с непрерывностью, свойственной разработочности.

Третий раздел (от 123 до 128) — краткая синтетическая реприза, вносящая лирическую струю в музыку финала. Слегка измененная тема звучит с остановками, в течение которых возникают реминисценции первого элемента вступления: его грозное величие исчезло — он мягко обвивает мелодию темы.

Кода (128, Adagio) в мужественно-героическом аспекте воспроизводит весь тематический материал финала — вступление (до 129) и главную тему (от 129 до конца). Решительность и подчеркнутость звучания заключает в себе драматический пафос¹.

Таким образом, форма вариационного цикла отражает склад и структуру темы, а его тональный план отличается большой самостоятельностью и свободой развития, достигающего интенсивности и размаха, свойственных симфоническим разработкам.

¹ Большую роль играет здесь инструментовка. Тесное расположение заключительного тонического аккорда, при котором в трех партиях звучат двойные ноты в нижнем регистре каждого инструмента, по самой акустической природе заключает в себе беспокойство и неуравновешенность.

ТРЕТИЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели
оп. 73, F-dur¹

Хотя Третий квартет и был написан после окончания войны, тем не менее на нем лежит еще печать годов тяжчайших испытаний. В его пятичастной композиции можно проследить влияние Восьмой симфонии Шостаковича, особенно в трех средних частях, поэтому для лучшего понимания идеи Третьего квартета необходимо сделать небольшое отступление, посвященное концепции Восьмой симфонии.

Первая часть симфонии достигает невиданного доселе в творчестве Шостаковича трагического напряжения. Вступление и две лирические темы экспозиции (подобно первой части Пятой симфонии) являются источником дальнейшего развития — в разработке возникают образы грозных «сил зла». Здесь и проявляются особенности «волновой драматургии» Шостаковича. Его творческая воля преграждает путь стихиям зла, и в трагической кульминации, совпадающей с репризой, в полную мощь звучит этический призыв первой вступительной темы. Окончательный итог первой части раскрывается в репризе и коде, здесь акцент переносится на глубину философской лирики.

Вторая часть — гротесковый марш, выполняющий в цикле функцию скерцо.

¹ Написан в 1946 году. Посвящен квартету им. Бетховена. Впервые был исполнен публично в авторском концерте 16 декабря 1946 г. Москва, Малый зал консерватории. Исполнители — квартет им. Бетховена.

Третья часть написана в жанре токкаты и также играет роль второго скерцо. Она рисует картину грозного натиска сил разрушения и смерти. К концу части их штурм достигает своей кульминации: создается впечатление, что еще один шаг в этом направлении — и все зримое обратится в прах, в дикий хаос. Вступающая в этот момент тема пассакалии (начало четвертой части), преграждая путь силам разрушения, возвещает о переломе¹. Но, возникнув на громовом фортиссимо всего оркестра, тема постепенно никнет, количество интонирующих ее оркестровых голосов постепенно тает, и к концу она звучит пианиссимо только у смычковой группы. Создается впечатление, что, преградив дорогу силам разрушения, «герой» как бы изнемог под тяжестью своего подвига. Пассакалия передает состояние временного оцепенения, ее музыка лишена активности, это как бы задержанный, растянутый во времени момент, «звучащая пауза». В конце части тихое мерцание сольдиез-минорных гармоний путем оригинальнейшей внезапной модуляции (с помощью хроматического движения параллельных больших септим и полутонного сдвига баса) разрешается в до мажор финала. Его тематическое развитие богато, разнообразно и приводит к поразительной по красоте коде, воплощающей какое-то космическое величие.

Как ни огромны силы разрушения, но жизнь неистребима — и в оцепенении пассакалии дремлют зерна жизни — таков примерный итог идейного развития симфонии.

В отличие от симфонии первая часть квартета основана на подвижных жизнерадостных темах, воссоздающих образ молодости². В разработке они подвергаются значительному изменению. Это первое затемнение начального светлого колорита оказывается источником дальнейшего развития цикла, приводящего в трех средних минорных частях к музыке остро драматической. Вторая часть вносит тревогу и напряженное беспокойство. Третья часть — новый натиск тревожно-драматических образов. По своей роли в цикле вторая и третья ча-

¹ Здесь вторично проявляются закономерности «волновой драматургии» Шостаковича — уже в пределах цикла.

² «Юность и детство господствуют в этой части». (А. Должанский, стр. 6).

сти аналогичны третьей части Восьмой симфонии. Однако в квартете их развитие скромнее, не приходит к «сверхчеловеческому» напряжению. Тема следующей, четвертой части — своего рода пассакалии — лишь противопоставляется предшествовавшей ей музыке, но не «становится на ее пути», как это было в симфонии. Вариационное развитие этой темы, полное жизни, в корне отличается от «звучащей паузы» своей симфонической предшественницы. Финал возвращает нас к тональности первой части; в его музыке сочетаются мудрая просветленность, связанная с преодолением тревоги средних частей, с глубокой затаенной печалью.

Концепцию квартета можно понять как путь познания жизни — от беспечной юношеской безмятежности, через тревоги и испытания, к умудренности и спокойствию зрелости.

Центральный образ **первой части** (Allegretto, F-dur, сонатная форма) воплощен в главной партии.

Ее жизнерадостность, изящество, грация в значительной степени связаны с жанровым прообразом — лирической полькой. Некоторая изысканность ладового строя, ритмическая изощренность, острота мелодической линии приносят в музыку добродушное лукавство, оттенок мягкого юмора.

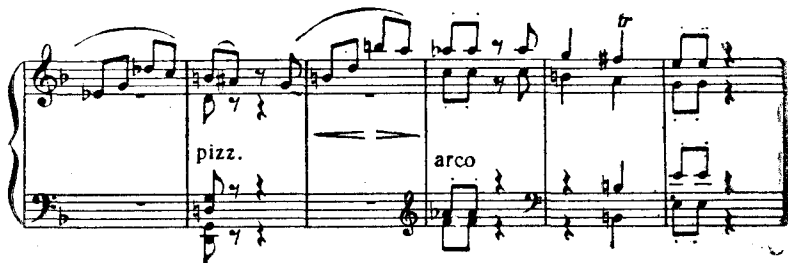
Allegretto ($\text{♩} = 112$)





Тема побочной партии (6)¹ сочетает в себе мягкость с какой-то неуверенностью, робостью, застенчивостью (особенно выразительны в этом отношении паузы, прерывающие мелодическую линию). Эта музыка по своему общему характеру напоминает распространенный в русских операх жанр — «танец молодых девушек», и ее грация отличается женственностью:

¹ Форма побочной партии двучастна — первая часть от 6 до 7, вторая часть от 7 до 10.



Ладовые мутации — смена ми минора локрийского и фригийского наклонений, отклонения, насыщенность хроматизмами придают звучанию темы несколько неопределенный, неустойчивый характер. Но неожиданно простая автентическая каденция в обычном гармоническом ми миноре (перед 7) создает впечатление неожиданного поворота в развитии человеческого характера — исчезает былая застенчивость, находится нужное слово. Такого рода внезапные повороты в развитии музыки очень типичны для Шостаковича.

В дальнейшем побочная партия обнаруживает черты большей настойчивости, характер темы мужает, что и приводит к перелому — вторжению острой ритмической фигуры главной партии (8). Ее новый мелодический облик — «нисходящая тирата»¹ станет одной из важнейших лейтинтонаций квартета.

Развитие побочной партии более интенсивно, чем развитие главной, воплощаемая ею сторона единого образа психологически сложнее, богаче. Вместе с тем обе темы объединяет выражение молодости и душевной чистоты. Сближает их и интонационная связь (2-й такт перед 1 и 3, 4-й такты после 6).

Внутреннее единство обеих тем определяет и единство экспозиции как целого.

Положение коренным образом меняется в разработ-

¹ Тирата — мелодическая фигура, представляющая собой отрезок гаммы. Короткие ритмические длительности придают ей подвижность, устремленность.

ке, где начинается двойное фугато (с 12)¹, жесткость звучания которого омрачает светлый колорит. Абстрактность музыкального образа разработки входит в противоречие с ясностью образного строя экспозиции.

Окончание разработки сливается с началом репризы: тема главной партии звучит на предъикте, основанном на изложении ее же мотива в увеличении (21). Создается особенно острое эмоциональное напряжение. Поэтому наступление «собственно репризы» (а tempo, после цифры 21) воспринимается с известным чувством облегчения — снова течение музыки становится ясным и прозрачным.

Таким образом, линия главного контраста в первой части квартета пролегает между разработкой и крайними частями формы — экспозицией и репризой.

Основная тема **второй части** (*Moderato con moto, e-moll*) очень тревожна²:

¹ В качестве основной темы выступает мелодия первого предложения главной партии, изложения в си мажоре.

В качестве контртемы — объединение последнего такта темы главной партии с измененным мотивом «зоны перелома» побочной и дальнейшим свободным тематическим движением. Таким образом, контртема имеет синтетический характер, но целиком находится в интонационной сфере главной партии. Кроме фугато встречается и момент канонического сопоставления двух голосов. К концу разработки контртема теряет свое значение, двойное фугато превращается в простое, а затем постепенно исчезают признаки фугированного склада.

² Форма изложения этой темы необычная двухчастная. Главной ее особенностью является существенное, выходящее далеко за пределы традиций, варьирование каждой из двух частей при их повторении. Ее схема:

29

a

I часть
репризной
двучастной
формы

30

a,

ее повто-
рение

32

b → (a)

II часть
репризной
двучастной
формы

34

b,

ее повторение

35

(a)

29 Moderato con moto (♩=138)

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of four systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a marcato marking. The third system features a gliss. (glissando) marking. The fourth system continues the melodic and harmonic development.

Ее появление сразу заставляет нас вспомнить разработку первой части. Мелодическая линия темы извилиста и крайне неустойчива. Она блуждает в дебрях ладовой неопределенности¹ на фоне жесткого аккомпанемента.

¹ Намечающийся в начале F-dur сменяется опорой на его увеличенное трезвучие, последующие поиски ведут через контуры обозначающихся g-moll'я, c-moll'я, as-moll'я к конечному e-moll'ю — основной тональности темы и всей второй части.

В конечном итоге все «лады-эмбрионы» данной темы являются либо результатом мутаций e-moll'я, либо (как as-moll) возникают на основе особого параллельного мажора Шостаковича, образуя соответственный переменный лад e-moll — As-dur-moll).

га¹. Создается образ беспокойной, ищущей и упорной мысли, приходящей через строй чуждых ей положений к конечному удовлетворяющему ее результату. Очень выразительна своей энергичной устремленностью «нисходящая тирата» (обозначена скобкой в примере: совершенно очевидна ее связь с «зоной перелома» побочной партии первой части — ср. 8).

При варьированном повторении темы (30) возникает весьма существенная лирическая интонация нисходящей малой терции (при «фонизме диссонанса» уменьшенной октавы):



Дальнейшее развитие усиливает роль этой интонации, что связано с лирической модификацией первой темы.

Во второй, контрастной теме (36) запечатлен образ более мягкий, нежный.

¹ Тематизм последнего напоминает музыку третьей части Восьмой симфонии Шостаковича и основан на интонации «восходящего минорного трезвучия». Заметим его связь с побочной партией первой части (ср. 29 и 5-й такт после 8. Вариант — мажорное восходящее трезвучие, 7).

36

37

В легкой поступи аккордов, в их осторожных шагах «на цыпочках» заключено изящное танцевальное движение. Эта музыка по-детски чистосердечна, мягкие вздохи мелодии¹ словно передают ту тонкую печаль, которая сквозит во взгляде обиженного ребенка.

Контраст тем очень велик. Так человек, испытывающий сильнейшее душевное напряжение, с особой болью переживает натиск грозных событий перед лицом тонкой, хрупкой и беззащитной красоты.

Обе темы в своем чередовании образуют интересную разновидность неполной пятичастной рондо-сонаты с прогрессивно убывающими размерами частей². Так проявляется общая для творчества Шостаковича тенденция к сокращению реприз. Возможно, в данном случае играет роль и более специфический художественный замысел. Здесь возникает аналогия с пространственной перспективой, законы которой заставляют нас воспринимать уходящие вдаль предметы все более и более мелкими. Так и в данном *Moderato con moto* благодаря подобной форме создается ощущение временной перспективы уходящего в прошлое потока явлений. При этом происходит постепенное смягчение первоначальной жесткости первой темы в последующих ее проведениях. Музыка становится более лирической, психологически углубленной (немалую роль играет фактурное уплотнение и усиленное подчеркивание интонации нисходящей малой терции). В итоге возникает сближение двух тем³, смягчение их контраста. Этот процесс завершается в коде (*Adagio*). В ней сконцентрированы самые существенные выразительные черты первой темы⁴, однако предстают они в ином аспекте. Ранее тревожные мотивы здесь зву-

¹ Это интонации хорейской нисходящей терции, знакомые нам по первой теме.

² Схема: А — 69 тактов, В — 56 тактов, А₁ — 36 такта. В₁ — 75 тактов, А₂ — 8 тактов. Кода — 15 тактов.

³ Не только интонационное, но и тональное — вторая тема при втором проведении звучит в одноименной тональности, ми мажор.

⁴ Движение виолончели по звукам ми-минорного трезвучия на фоне созвучия с четвертой пониженной ступенью (как бы мнимого ми-мажорного трезвучия) синтезирует важный тематический элемент и лейтинтервал уменьшенной октавы. Вступающие далее фигуры нисходящей тираты переходят в интонации нисходящей хорейской малой секунды.

чат спокойно, уравновешенно, но в глубине воплощаемого образа скрыты затаенные горечь и неудовлетворенность¹.

Третья часть (*Allegro non troppo, cis-moll*)² создаст новый очаг тревоги и беспокойства. Застывшее напряжение коды второй части прорывается внезапной вспышкой начальных аккордов. Музыка первой темы полна ярости, мощного драматического накала³.



¹ Последний аккорд неустойчив и требует разрешения, которое наступает в первом аккорде третьей части. Это ясно из примера, где указано энгармонически равное звучание аккорда: Хотя между частями и нет обозначения «attacca», тем не менее исполнителям не следует прерывать музыкального движения и, найдя минимально необходимую паузу, взять первый аккорд третьей части как разрешение последнего созвучия второй.

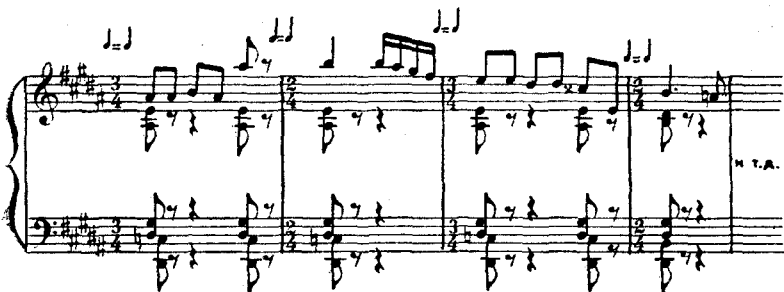


Конец II ч.

Начало III ч.

² Схема сложной трехчастной формы части: А, 59 — В, 66 — А₁, 72 — Кода (В₁). Повторение материала трио в коде создает особый вид сонаты без разработки.

³ Возникает ассоциация с центральным эпизодом третьей части Седьмой симфонии Шостаковича (121 в партитуре). Обе темы сближает некоторая интонационная общность, тональный колорит и фактурное сходство.



Трудно дать однозначную характеристику этой темы. С одной стороны, в ней претворен элемент батальной картинности, связанный с очень свободной маршевостью (в условиях пятидольного размера) и фанфарностью мелодии. Одновременно она содержит элемент глубоко

психологический — чувство гнева и вместе с тем горестного страдания¹.

Заключенная в теме интонация «нисходящей тираты», выделяется и образует новый тематический элемент (от 52 до 53).

Несколько необузданная и дикая танцевальность этой «подтемы», типа пятидольной польки, дополняет маршеобразность начального тематического построения.

Гротескная эксцентрическая тема трио (59)² претворяет жанр эстрадного танца:

(после [59])

The image shows a musical score for a Viola and Piano. The Viola part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is marked 'arco' and 'ff'. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It is marked 'pizz.' and 'tenuto'. The score consists of two systems, each with four measures. The first system is labeled '(после [59])'. The second system is unlabeled. The Viola part features a descending melodic line in the first measure, followed by a series of eighth notes. The Piano part features a series of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation.

¹ Большую роль в ее выразительном воздействии играет метр, основанный на почти непрерывном периодическом сочетании двух- и трехдольных размеров, и ритмически неустойчивое подчеркивание резких аккордов в сопровождении. Само их звучание в начале части предвосхищает скерцо Десятой симфонии. Ясна связь этой темы с первой темой второй части и, следовательно, «с зоной перелома» побочной партии первой части (что видно из сопоставления примеров на стр. 133), как с фоном, так и с мелодией, с интонацией «нисходящей тираты».



Ее появление среди музыки грозно-драматического характера напоминает аналогичное соотношение между двумя основными разделами «скерцо-токкаты» Восьмой симфонии Шостаковича.

В этой квартетной теме дано «портретное», «плакатное» сатирическое воплощение крикливой пошлости. Но если в симфонии музыка трио третьей части (97 в партитуре) доходит до гротескного трагического накала, то в квартете образ не поднимается до столь высокого уровня обобщения — отсутствие средств симфонического оркестра не дает возможности довести этот «портрет» до полной законченности.

Развитие третьей части квартета прекращается как-то неожиданно¹, оставляя впечатление незавершенного движения. Тем ответственней начало следующей части.

Как уже указывалось, **четвертую часть** квартета (Adagio, cis-moll, вариационная форма) можно сравнить с пассакалией Восьмой симфонии. Однако эти аналогичные предпоследние части симфонии и квартета имеют и существенные различия.

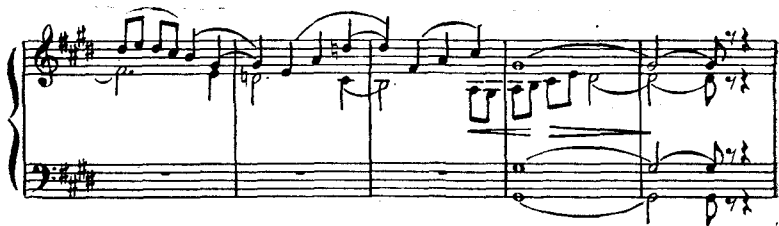
¹ В чем можно тоже усмотреть предвосхищение скерцо Десятой симфонии.

Симфоническая тема едина и лишена внутреннего контраста. В ней полностью господствует суровая мужественность:



В квартете же имеются две контрастные темы, образующие единый тематический комплекс:

Two systems of musical notation. The first system is labeled **74** *Adagio* (♩ = 80). It shows a piano part with a *ff espr.* (fortissimo, espressivo) marking. The melody is characterized by wide intervals and a descending line. The second system is labeled **75** and has a tempo marking of (♩ = 96). It continues the piano part with a *p* (piano) dynamic. The music is in G major and 3/4 time.



Мужественности, суровости первой темы (74)¹ отвечает нежность, мягкость второй (75), носящей более личный характер. Вторая тема — как бы тихий ответ ее предшественнице². Более того, уже первая тема включает в себя контрастное начало — на нисходящей части единой мелодической волны возникает лирически распеваемая интонация, вносящая в целом мужественную тему свой особый оттенок задушевности.

Но различие между темами симфонии и квартета этим не органичивается. Рассеивание энергии в симфонической теме связано с характером музыки пассакалии, воплощающей, как было сказано, оцепенение, зловещее молчание, «звучащую паузу». Пребывание до конца в состоянии эмоциональной напряженности в первой квартетной теме также связано с характером музыки части, полной драматического пафоса³.

Вторая тема в следующих проведениях исчезает, лишь ее выразительные речитативные интонации включаются в первую тему, продолжают ее. Начальный контраст мужественно-драматического и женственно-лирического уступает место единой волне эмоционального нарастания и спада, накал кульминации сплавляет обе темы в одну. В результате они взаимно влияют друг на друга. Резко подчеркнутые интонации второй темы приобретают значение «кульминационного речитатива», а мелодия пер-

¹ В восходящем движении по звукам минорного трезвучия заключена интонационная связь со второй частью — как с беспокойным и жестким фоном ее первой темы, так и, в особенности, с его преобразованием в плавную пластическую линию в коде.

² Вторая тема вытекает из фигуры опевания (группетто) первой темы. Соотношение tutti и solo выражено здесь с гораздо большей полнотой, чем во вступлении финала Второго квартета.

³ Это один из интереснейших примеров воплощения принципа «тип темы определяет тип формы».

вой темы, напротив, появляется на спаде волны и образует «послекульминационный речитатив».

Траурный колорит окончания пассакалии многозначителен и выражает общий итог драматического ее развития.

По силе мелодической выразительности, простоте и доступности, по единству и целенаправленности развития пассакалия — не только одна из лучших частей цикла, но и одно из самых глубоких лирических открытий композитора.

Финал квартета (Moderato, F-dur) возвращается к ладотональности первой части, но не к ее эмоциональному тону, не к ее молодой беззаботности. В характере музыки Moderato ощущается сдержанная строгость зрелости.

Первая тема — это рефрен рондо-сонаты особого рода¹, интонационно связанный с музыкой предшествовавших частей²:

¹ Ее схема: А — 87, В — 91, А₁ — 95, С — 97, А₂ — 102, разработка — 105; зеркальная реприза тем: С¹ — 111, В₁ — 115, А₃ — 117, кода — 118. Кроме того, имеется «субрефрен», возникающий почти после каждого проведения рефрена и эпизодов. Его первое появление — 89.

Здесь мы имеем дело с новой трактовкой формы рондо. Ее сущность заключается в том, что после обычного пятичастного рондо следует разработка и реприза, в которой все три темы проводятся последовательно и в порядке, обратном экспозиционному. Схема: аваса — разработка — сва.

Во всех случаях применения этой формы Шостаковичем (помимо финала Третьего — в «скерцо» Четвертого квартета, где отсутствует разработка, и в скерцо Скрипичного концерта) ее второй эпизод («с» в схеме) написан в жанре польки и является своего рода ритмической кульминацией (ритм польки наиболее острый и динамичный). Благодаря зеркальной репризе, вся форма рондо образует единую волну ритмического развития с подъемом ко второму эпизоду в начале формы и спаду после него в последнем ее разделе. Тональный план этого вида рондо включает в себе сонатное начало (изменение тональностей эпизодов в зеркальной репризе и приближение их к главной тональности).

² Интонационный итог самой сложной по тематическому развитию второй части привел к нисходящей малой секунде в ее коде. Эта интонация становится основной в теме финала. Кроме того, перед наступлением коды второй части в партии виолончели появлялся оборот, предвосхищающий финальную тему (см. 3-й и 2-й такты перед Adagio).

Связь финала со второй частью раскрывается и в других моментах, особенно в подчеркивании интонации нисходящей малой терции (см. отмеченный скобкой оборот в примере).

В мелодию темы вкраплен также оборот из побочной партии первой части (ср. 4 такта перед 88 и 7).

87

pizz.^o p arco

cresc.

88

Возникновение синтетических тем в финале — явление традиционное. Но в данном случае оно заключает особый смысл, ибо как бы концентрирует в себе пройденные этапы. Пережитое оставило свой глубокий, неизгладимый отпечаток. Возврата к прошлому нет. Но жизнь зовет вперед, жизнь всегда прекрасна.

Тема рефрена очень выразительна. За ее баркарольным ритмом с едва ощутимыми следами вальсовости скрыто глубокое содержание: горечь пережитого и светлое чувство тихого преклонения перед жизнью, перед ее непрерывным движением вперед слиты здесь воедино.

Безостановочность вращательного движения мелодии

становится предельно выразительной в «субрефрене», интонационно близком главной теме (89)¹:

The image shows a musical score for Violin II and Cello. Measure 89 is marked with a box containing the number 89. The Violin II part is in the upper staff, and the Cello part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violin II part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Cello part provides a harmonic accompaniment with longer note values. Measure 90 is marked with a box containing the number 90. The Violin II part continues with a similar melodic pattern, and the Cello part has a more active line with eighth notes. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato). The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.

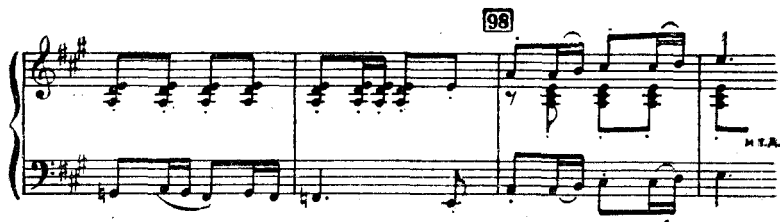
В этом лирическом «moto perpetuo» естественно растворяется каждая из трех тем финала — не только рефрен, но и темы обоих эпизодов. Различие трех тем стирается в перспективе времени — таков примерно внутренний смысл этого явления.

¹ Соотношение темы и «субрефрена» аналогично соотношению гематического «ядра» и «развертывания» в полифонической теме.

Вальсовая тема первого эпизода (от 91 до 94), интонационно связанная с пассакалией, ритмически мало контрастирует с рефреном и образует вместе с ним и «субрефреном» единый метро-ритмический комплекс, основанный на шестидольном размере.

На этом общем баркарольно-вальсовом фоне ярким контрастом звучит двудольный, четкий ритм второго эпизода (от 97 до 101).





В его теме, как и в ритмически близкой ему главной партии первой части, претворен жанр лирической польки.

Постепенно склад этой темы начинает меняться, ее лирические черты углубляются. К концу эпизода в речитативных интонациях слышится оттенок трогательной жалобы. Музыка приобретает сходство с темой рефрена, появляется нисходящая малая терция (от 99 до 100):

[99]

espr.

Характер главной темы — рефрена рондо — определяет общее лирическое наклонение финала.

От углубленной лирики один шаг к драматизму. После третьего проведения главной темы начинается разработка. Каноническая имитация на мотивах рефрена (106) переводит развитие в русло все возрастающего драматизма и приводит к прорыву темы пассакалии, играющей роль «кульминационного провозглашения» (от 107 до 109). Спад на тихом «послекульминационном речитативе» виолончели приводит к теме второго эпизода (111, ля-минор):



Здесь выразительность формы-процесса становится предельной.

Это тот самый момент процесса формообразования в музыке Шостаковича, который был охарактеризован во введении как один из наиболее чутких и тонких: после драматического пафоса кульминации и одинокого послекульминационного речитатива — звучание репризы лирической побочной темы (в данном случае второй побочной партии)¹. Именно здесь грусть и проникновен-

¹ В этом моменте формы возникают репризы побочных партий в первых частях Пятой, Восьмой и Десятой симфоний, начало

ность «польки» (она звучит в миноре) становится явной, достигает особой остроты.

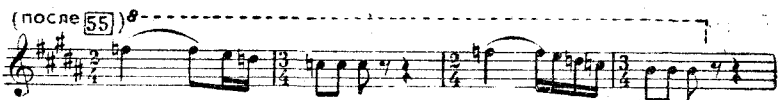
В тихой, прощальной коде (118, Adagio) — обычное для Шостаковича сочетание света и глубокой печали. Скорбные интонации главной темы финала растворяются в прозрачной чистоте фа-мажорного трезвучия, которое впервые в квартете звучит длительно и неомраченно.

В коде заключена великая сила морального очищения, великая сила человеческого разума, способного прийти к высокому обобщающему итогу. «Героизм мысли» — так можно было бы выразить смысл коды.

Единство цикла Третьего квартета в значительной степени объясняется системой лейтинтонационных связей.

Здесь имеется три рода лейтинтонаций, общих для всех частей квартета:

1. ИНТОНАЦИЯ „НИСХОДЯЩЕЙ ТИРАТЫ“

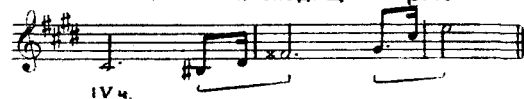


2. ИНТОНАЦИЯ „ВОСХОДЯЩЕГО МИНОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ“



коды первой части Седьмой симфонии. Во всех случаях звучание окрашено особым «закатным» колоритом.

Такого рода аналогии с симфониями возникают в финале Третьего квартета не случайно — очевиден внутренне присущий ему симфонизм развития.



в). ИНТОНАЦИЯ „НИСХОДЯЩЕЙ ХОРЕИЧЕСКОЙ МАЛОЙ ТЕРЦИИ“ С ПЕРЕХОДОМ
В ИНТОНАЦИЮ „НИСХОДЯЩЕЙ ХОРЕИЧЕСКОЙ СЕКУНДЫ“.



(после 59)





Первая из них — интонация «нисходящей тираты», сущность которой — вносимое в музыку беспокойство. Это воздействие связано с неустойчивым метро-ритмом (дробление сильной доли) и ниспаданием от местной «вершины-источника», создающим эффект восклицания. Данная интонация каждый раз звучит в ладовом аспекте, способствующем ее неустойчиво-тревожному характеру.

Вторая лейтинтонация — восходящее минорное трезвучие. Ее выразительность связана с суровым, тревожным звучанием фанфар в миноре. В зависимости от контекста данная интонация приобретает различный характер — от тревожного фона во второй части до благородного пафоса темы пассакалии.

Наконец, третья — интонация нисходящей хореической малой терции. Ее происхождение — в общей лирической выразительности нисходящих хореических «вздохов». Специфичность в Третьем квартете — «фонизм диссонанса» уменьшенной октавы и дальнейший переход в интонацию малой секунды. Эти черты придают лейтинтонации особую, щемящую остроту.

Эти три лейтинтонации проходят определенный путь развития. Первая растворяется в коде второй части и с новой силой вспыхивает в третьей части. Вторая и третья смягчаются и истаивают в финале.

В динамике сопоставления, развития и борьбы лейтинтонаций проявляется идейная концепция квартета, изложенная выше.

ЧЕТВЕРТЫЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели

ор. 83, D-dur¹

Четвертый квартет значительно отличается от своего предшественника. Его части — не вехи на пути развития «героя», не этапы становления идеи, — это скорее различные аспекты одной и той же сущности, одного и того же комплекса идей.

Основной контраст заключен между очень краткой, играющей роль введения первой частью, объективной, обобщенной по своей выразительности, и лирическими в широком смысле этого слова тремя последующими частями.

Вторая часть — *Andantino* — воплощение лирики самоуглубления. Третья часть — род таинственно-призрачного скерцо. От созерцательности *Andantino* развитие переходит к действенности фантастического характера. Финал, замыкая цикл, переводит действенное начало в сферу реального мира: его танцевальность традиционна, но воплощена она не в жанрово-бытовом плане, а является формой выражения драматического начала. Это самая развитая часть квартета.

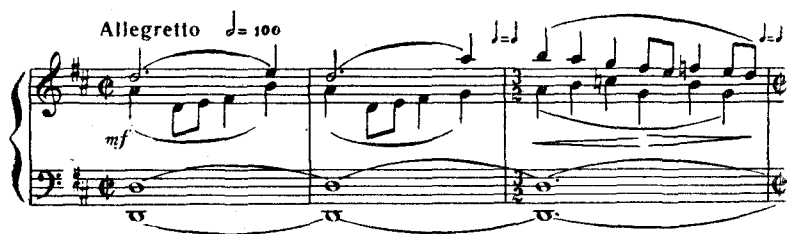
В итоге классическая композиция сонатного цикла в Четвертом квартете деформирована. «Центр тяжести» из первой части, представленной здесь кратким вступлением, перемещается в финал.

¹ Написан в 1949 году. Впервые был исполнен публично квинтетом им. Бетховена 3 декабря 1953 г. Москва, Малый зал консерватории.

Четвертый квартет является одним из наиболее тонких и лирических творений Шостаковича. Он лишен ярких контрастов, внимание композитора в нем сосредоточено на воплощении тончайших нюансов в движении внутреннего мира человека.

Первая часть (*Allegretto*, A-dur) отличается редким эмоциональным единством. Интенсивное музыкальное развитие в ее пределах заключается в смене динамических напряжений, создающих непрерывное чередование оттенков колорита без изменения эмоциональной сущности.

Основная тема вначале изложена трехголосно. Дуэт скрипок на фоне тонического органного пункта создает пасторальный характер музыки. Вместе с тем жесткие интервалы в верхних голосах придают звучанию остроту и терпкость. В итоге воплощаемый музыкальный образ динамичен. Если здесь могут возникнуть ассоциации с картинами природы, то это скорее шум ее «голосов», ее деятельная жизнь, а не мирная идилличность, свойственная большинству пасторальных образов музыки. В мелодии, сопровождаемой подголоском, ясны связи с русскими народно-песенными истоками. Это проявляется и в ее ладовом строе: колебание двух наклонений мажора, натурального и миксолидийского, и минора, «хроматизм на расстоянии», вызванный появлением одноименного минора, квинтовый упор, превышение квинты секстой и миксолидийской септимой¹.



¹ См. об этом — Л. Мазель. «О мелодии». М., 1952, стр. 59.



В какой-то степени объективным доказательством пасторальности темы Allegretto может служить ее близость с одним из эпизодов оратории «Песнь о лесах» — соло тенора «Соловьи поют счастливые»:



Композиция части (ее индивидуализированная форма не поддается точному определению) представляет собой две неравные по протяженности и различные по гармоническому оформлению динамические волны (грань между ними — 10). Органный пункт тоники и мажорный лад первой волны сменяются в следующей органном пунктом на второй ступени и минорным ладом. Меньшая протяженность второй волны уравнивается большей ее неустойчивостью.

В конце обеих волн развития, после спада кульминационного напряжения, возникают две новые короткие го-мофонные темы. Большая широта мелодического дыха-

ния отмечает первую из них¹ (8 и после 13). Ее хоральное полнозвучие сменяется подвижностью второй, более гибкой речитативной мелодии (9 и после 14). Это как бы личный человеческий отклик на волнующую красоту природы, словно широкий жест и интонации восторженной речи.

а) 8 *mf espressivo*

б) 9 *p*

В тихой и умиротворенной коде закрепляется минор второй волны и лишь в последних тактах (путем смены *b* на *h*) восстанавливается начальный мажор.

Не следует ограничивать понимание первой части пасторальностью. Ее можно трактовать и шире — как обобщенное отображение «голосов» окружающей человека жизни в ее объективном течении, как воплощение общежизненного фона, на котором развиваются личные переживания. Таким образом первая часть квартета и выполняет функцию вступления².

Необъяснимо прекрасно следующее **Andantino** (*f-moll*). В нем воплощен процесс движения мысли и

¹ Широкий ход на септиму — один из важных «лейтинтервалов» цикла.

² Исполнять первую часть очень трудно. Чтобы избежать «сухости», исполнители должны в каждом обороте многослойной фактуры услышать напевные и проникнутые теплом интонации и донести их до слушателя.

чувства в их гармоническом единстве. Музыка течет непрерывно, не возвращаясь к пройденному этапу. Моменты кратких реприз воссоздают тематический материал по-новому. Шостаковичу удастся в однотемном произведении синтезировать принцип трехчастной репризной композиции с неуклонным свободным разворачиванием формы, т. е. синтезировать полифонические и гомофонно-гармонические черты (что и является, как указывалось во введении, одной из основ стиля Шостаковича в целом).

Нетрудно обнаружить стилистические корни этой части. Вспомним созерцательность медленных баховских арий, сарабанд: непрерывный ток их музыки устремлен вперед — он течет ровно, спокойно, неторопливо, создавая удивительное единство настроения.

Вспомним также медлительное разворачивание мелодизма в протяжной русской народной песне, единство настроения, царящее на протяжении куплета.

Во второй части квартета использован баховский принцип мелодического развития, при существенном отличии как самого тематического ядра — более острого по своему рисунку, так и его разворачивания — более беспокойного.

Здесь также запечатлелось искусство непрерывного разворачивания мелодической линии, свойственное народной русской песне. Однако развитие выходит далеко за пределы возможной широты куплета и за пределы ладово-интонационного строя народной песни, отличаясь от нее большей остротой.

Характерно, что претворение стихии русской протяжной песни влекло Мусоргского к созданию мелодий широкого дыхания, к созданию формы без ясных граней; построенной на принципе свободного перерастания одного этапа развития в другой¹. Шостакович пользуется этим методом; но придает ему более классическую и строгую форму — все развитие организовано по принципу волны с яркой драматической кульминацией. Подобная композиция, типичная для Чайковского, обладает обычно расчлененностью отдельных разделов формы. Шостако-

¹ См. его пьесы из «Картинок с выставки» — «Старый замок», «Быдло», «Тюильери», «Лимож».

вич, напротив, сочетает яркую кульминационность с непрерывным разворачиванием при «размытых» гранях формы.

Итак, Бах, русская народная песня, Мусоргский и Чайковский — вот корни мелодизма и принципов развития Andantino и, более того, многих произведений Шостаковича. Разбираемая часть квартета претворяет наиболее специфические для него методы развития.

Два начальных вступительных такта Andantino создают выразительный фон, придающий музыке черты сарабанды — лирического центра старинной сюиты, траурного танца, связанного с мерной поступью погребального шествия¹.

Основное тематическое зерно Andantino — первые семь тактов мелодии:

[17] Andantino ($\text{♩} = 108$)

mp

p

f

poco

[18]

¹ См. об этом: Б. Яворский. «Сюиты И. С. Баха для клавира», М., 1947, стр. 24.



Четыре начальных звука образуют трихордную попевку — одну из основных в русской песенности. Ее продолжает типичное для баховских тем выравнивание движения, переход от ярко-индивидуализированных интонаций к более обобщенным.

В ладовом складе (натуральный переменный параллельный минор-мажор) также проявляются русские национальные корни темы.

Однако сочетание баховских истоков (ритм сарабанды, структура) с русской народной песенностью (основная попевка, ладовый склад) в теме *Andantino* претворено в достаточной мере своеобразно. Движение мелодии исключительно в пределах широких интервалов не свойственно ни творчеству Баха, ни русской народной песне. В этом — одно из проявлений «почерка» Шостаковича.

Важной особенностью этой части является непрерывное мелодическое разворачивание с возникновением выразительных «тем-эмбрионов» (19, 20). Мелодия, полная сдержанной и благородной экспрессии, незаметно изменяясь, течет все время вперед. Такое тематическое развитие прекрасно отображает одну из самых существенных черт стиля Шостаковича, одну из «тайн» его творчества.





После экспозиционного раздела формы в мелодии наступает перелом (партия первой скрипки — примерно 22), кончается спокойно-сосредоточенное течение музыки и наступает зона беспокойно-разработочного развития¹. Верхний голос теряет ясность мелодических очертаний и свое ведущее положение, прекращается равномерная пульсация ритма сарабанды. Набегающие одна на другую имитации в партиях первой скрипки и виолончели, хроматическое восхождение всех голосов вносят дезорганизацию. Исчезает плавность, сосредоточенность и мерность, возникает угроза потери власти над нахлынувшим порывом эмоций. Но это продолжается недолго. Линия верхнего голоса вновь перехватывает инициативу. Дисциплина побеждает стихию смятенности, но напряженность пока продолжает усиливаться.

В кульминационной зоне (от 25 до 27) сменяются несколько «тем-эмбрионов». Самая существенная из них — последняя (четыре такта перед 27):

¹ В партии виолончели еще в течение трех с половиной тактов продолжается мерное и спокойное допевание тематического зерна в новом его варианте.

Таким образом, грани крупных разделов формы *Andantino* оказываются «размытыми», в чем проявляется влияние полифонических методов мышления.



«Гирлянды» нисходящих секунд в партии первой скрипки¹ (ведущей основную мелодию ниже альты) звучат как воплощение затаенной жалобы, они играют роль «кульминационного речитатива».

Но течение музыки продолжается. Уже остались позади и кульминационная зона, и «гирлянды» секунд, а перед нами выступает все новое и новое. Возбужденный поток вошел в свои берега, вновь господствует мерная и спокойная поступь сарабанды и, знаменуя близкое окончание среднего раздела *Andantino*, перед репризой появляется цепь речитативов — поочередно в партиях трех исполнителей квартета (в восходящем порядке).

Репризный раздел (30 и далее) сильно сокращен и слит воедино с кодой (грань между ними провести невозможно)². Кода, как это бывает часто у Шостаковича, очень проста, обрисована скупыми выразительными средствами. Здесь гомофонный склад приходит на смену полифоническому³. Преобладают хоральные звучания, простые гармонические последования⁴ и на их фоне солирующие «высказывания» в партиях отдельных инструментов.

¹ Они будут отражены в главной партии финала.

² Начало репризы мелодически совершенно точно совпадает с началом части. Но гармонизация сильно меняет характер звучания. F-dur, его мажорная, а вслед за этим минорная субдоминанта создают то просветление, которое уже само по себе говорит о близости коды, о том, что новый этап подъема вряд ли возможен.

³ Это явление очень характерно для код Шостаковича.

⁴ Особую роль играет появление A-dur-ного трезвучия, подготовленного посредством предшествовавших ему *ritenuto* и *diminuendo*. Оно возникает после чистого звучания b-moll-ного трезвучия, как своеобразная его альтерация с соответствующей энгармонической заменой. В этом проявляется особая роль IV низкой ступени в миноре у Шостаковича. Обращает на себя внимание то обстоя-

Внедрение хоральности знаменует процесс растворения личного начала во всеобщем, внеличном.

Кода не только подводит итог музыкального развития, но и выражает в обобщенной форме его идею, которую можно понять как воплощение психологического состояния человека, переживающего сильную внутреннюю борьбу и приходящего в результате к этически значительному решению. Такое единство этического и эстетического начал выделяет *Andantino* как одну из особенно значительных по своей идейной глубине медленных частей циклических произведений.

Как бы шепотом, издалека, вполголоса начинается третья часть — род фантастического «скерцо» (*Allegretto*, *c-moll*, рондо¹) — точно она боится нарушить настроенное, созданное во второй части.

Призрачная танцевальность, затаенность и таинственность основной темы — рефрена — накладывают печать на музыку всей части.

36 *Allegretto* ($\text{♩} = 120$)

The image shows a musical score for a piece titled '36 Allegretto' with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The score is written for piano and is in the key of c-moll (three flats). It consists of two systems of staves. The first system begins with a piano introduction marked 'p con sord.' (piano, with mutes). The main theme, marked 'con sord.', is introduced in the second system. The music is characterized by a delicate, dance-like quality with a hidden, mysterious atmosphere.

тельство, что A-dur-ное трезвучие (IV низкая) на время принимает на себя функцию тоники, а появление f-moll-ного трезвучия звучит как возникновение «шубертовской VI ступени». Это выразительное ладотональное «балансирование» придает мудро-объективной музыке коды черты внутренней неустойчивости и особой человечности.

¹ Его схема аваса сва. См. сноску на стр. 127.



Начальные выпуклые интонационные обороты (индивидуализированное «ядро») сменяются более ровным движением («развертыванием»). Таким образом и в данном случае возникает структура баховской полифонической темы.

Самые яркие интонации «ядра» не создают еще ясной ладотональной настройки, возникающей лишь в этапе развертывания. В результате тема воспринимается как нечто не совсем определенное, и когда вступает первая скрипка с имитацией на малую септиму через октаву, несмотря на секундовое смещение всех звуков, наш слух мало реагирует на изменение их ладового значения. Созданию этого эффекта способствует и сопровождение. Репетиции восьмьюми стаккато в засурдиненных средних голосах звучат тихо и призрачно и не столько выполняют ладовую функцию, сколько создают общий колорит.

В дальнейших проведениях рефрен значительно меняется (4 такта после 42 и 48), полифония становится более разветвленной, варьируется регистр, возникают хроматические обороты, придающие музыке еще большую причудливость, утонченность.

Так усиливается фантастичность, призрачность по мере приближения к драматическому финалу.

Тема первого эпизода (G-dur, 39) контрастна реф-

рену — ладово определенна, напевна, одноголосна. По колориту чистая, ясная, она производит впечатление про-света меж туч, застилающих небосклон. Это простой русский напев, как бы наигрыш на свирели:

39

pp

М. Т. А.

Но общий беспокойный колорит скерцо омрачает и эту светлую тему — в ней намечается внутриладовое отклонение, возникают интонации рефрена.

Второй эпизод (A-dur, 45) контрастен рефрену своей целеустремленностью:

45

Viol. II
Viola

pp

Viol. I

pizz.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system features a melodic line in the treble staff with a long note and a descending scale, and a rhythmic accompaniment in the bass staff. A *cresc.* (crescendo) marking is present. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system is marked with a box containing the number 46 and a *f* (forte) dynamic marking. The fourth system includes a *dim.* (diminuendo) marking and ends with the initials "И. Т. Д." (I. T. D.).

В его пределах происходит «образно-тематическая модуляция» — от диатоники к хроматике, от ритмической ровности к ритмической остроте, от спокойной напевности к возбужденной танцевальности. Здесь возни-

кает новая контрастная «тема-эмбрион» — причудливая полька (47), мелодизм которой отмечен еврейским колоритом:

Viol. 47

mf pizz. f pizz.

arco

H.T.A.

Выразительные особенности второго эпизода (его энергичность, переходящая в неистовство, его устремленность) находятся в противоречии с засурдиненным звучанием, благодаря чему на его музыке лежит печать призрачности, нереальности. Скоротечность и незавершенность эпизода, переходящего в призрачный рефрен, делает его похожим на промелькнувшее видение, на сон. Этот образ сливается с общим колоритом скерцо.

В коде (51) тематизм рондо воспроизводится в обратном порядке, что придает всей форме черты зеркальной сонатности. В звучании темы второго эпизода (с-moll) оstinатная ритмическая фигура сопровожде-

ния — звук не V ступени, как это было в эпизоде, а VI низкой. Благодаря этому создается оstinatно звучащий «фонизм диссонанса», придающий музыке характер горестности и еще большую призрачность¹.

Реминисценция первого эпизода очень кратка — он звучит всего два такта. Неизменность ладотональности, фактуры делают метроритмическое варьирование темы мало заметным, и в нашем сознании возникает опять ее прежний светлый облик. «Есть что-то верное и неизменное в этой фантастической призрачности и вечной изменчивости» — таков примерно подтекст внезапно возникшей и мимолетной музыки первого эпизода².

В заключительном разделе коды (54) подчеркнуты утонченные мелодические ходы с пониженными ступенями (из последнего проведения рефрена). Звучат они под монотонное гудение оstinатного сопровождения, при общем пианиссимо. Последняя реплика альты интонационно подготавливает финал. Два с-moll'ных аккорда пиццикато завершают часть.

Но эта «заставка» коды оказывается вместе с тем и толчком к дальнейшему развитию — из угасающей призрачности скерцо рождается драматическая экспрессия финала.

Но не сразу возникает музыка **финала** (Allegretto, d-moll, сонатная форма). Между окончанием третьей части и началом его главной партии имеется промежуточный вступительный раздел. Мелодия его непосредственно вытекает из рефрена скерцо, но вместе с тем в дальнейшем ее развитии обнаруживается явная связь с речитативом скрипки из второй части. Новое во вступительном разделе финала — как бы «подхлестывающие» аккорды пиццикато в с-moll'е с колебанием между натуральным и дорийским его наклонениями; звучание при этом держится все время на уровне пианиссимо, что позволяет некоторое время сохранить общий колорит скерцо.

¹ Это «ля-бемоль» должно звучать мягко, и исполнителям надо найти нужное соотношение громкостей.

² Тонкая деталь: как и перед первым появлением этой темы, так и здесь, в коде, имеется цезура — пауза. Композитор с особой внимательностью относится к этой теме и заботится о том, чтобы ее скромные мелодические очертания были замечены; пауза привлекает внимание слушателя.

Внезапно налетающее фортиссимо четырех аккордов поворачивает гармоническое развитие к дорийскому d-moll'ю — главной тональности финала. Этот поворот создает впечатление резкого изменения колорита, внезапного пробуждения, прояснения — точно раздвинута тяжелая занавесь, и комната озарилась ярким дневным светом.

Тема главной партии (дорийский d-moll, 58-63) синтетична благодаря интонационным связям со всеми тремя предшествовавшими частями¹:

58 (Allegretto $\text{♩} = 144$) см. начало I части

arco

pizz
p

¹ Особенно важна общность ее начального оборота с темой первой части (ср. примеры на стр. 137—138 и 151—152, общие обороты отмечены скобками).

Рефрен «скерцо» связан с главной партией, во-первых, через промежуточное звено вступительного речитатива. Далее — сходны концовки обеих тем: подчеркнутая IV низкая ступень в теме финала, выписанная автором как III мажорная ступень (5-й и 4-й такты перед 65). Наконец, заключительный раздел темы второго эпизода «скерцо» в своем первом варианте также отражен в нисходящем ходе от вершины VII ступени во втором предложении темы финала (ср. 2-й такт перед 46 и далее, с 4-м тактом после 59 и далее).

Связь со второй частью более скрыта, однако очень типична для Шостаковича — «гирлянды» нисходящих секунд в кульминационном речитативе Andantino (4 такта до 27) близки секундам в теме финала (перед и после 59, особенно в 60 и далее).





В ней объединились танцевальность и речитативные «говорящие» интонации. Сдвиги в мелодическом движении, неожиданно возникающие кульминации, имитационные подхваты в контрапунктирующем голосе создают сложное целое. Пылкость здесь сочетается с причудливостью, драматизм — с долей гротескности. Вспоминается общий характер некоторых песен вокального цикла «Из еврейской народной поэзии», созданного в те же годы, что и Четвертый квартет, — например «Песня о нужде»¹. Более того, имеется и прямая интонационная связь с лейтфразой вокального цикла, проникающей во многие песни, но особенно выпукло звучащей в начале «Колыбельной»:



Внутреннее многообразие темы сочетается с единством ее мелодизма, с отсутствием мотивных контрастов.

Иная картина наблюдается в побочной партии. В первом разделе ее трехчастной формы неожиданно возникает музыка русского характера, в ней воплощено несколько простодушное лукавство и изящество (63):

¹ На это указывал и Л. Данилевич в книге «Д. Шостакович». М., 1958, стр. 138.

63 *pp* gliss. *p* *pp*

64 *pp* gliss. *p*

ppp

65 *p* *pp* *mf* *p*



Очень эффектен восходящий октавный скачок *glissando* в контрапунктирующем верхнем голосе — он звучит как шутливое восклицание.

Этот образ возникает неожиданно и так же неожиданно исчезает — в побочную партию врывается контрастное моторно-динамическое начало.

Основная тематическая ячейка среднего раздела, широко использованная в разработке, — устремленная вверх мелодическая фигура с ритмически характерной квартовой интонацией (65, см. предыдущий пример).

Крайние части побочной партии относительно невелики, и их звучание не может уравновесить натиска средней части¹. По характеру последняя ближе к главной партии, тем более что здесь налицо интонационная связь. Благодаря этому изящные и легковесные мотивы крайних разделов побочной партии — это два мимо-летных эпизода, по типу своей выразительности контрастирующие всей остальной музыке экспозиции².

Изложением побочной партии кончается экспозиция

¹ 1-я часть — от 63 до 65; 2-я часть — от 65 до 68; реприза — от 68 до 69.

² Мимолетность этого образа, роль в общей композиции финала, русский характер сближают его с образом, воплощенным в первом эпизоде «скерцо». Эта связь способствует единству цикла.

финала. В Четвертом квартете композитор стремится к стиранию граней, к безостановочному процессу тематического развития. Отсутствие связующей партии компенсировано плавным переходом, а заключительной партии нет, т. к. она тормозила бы процесс плавного тематического перерастания.

В разработке используются начальные такты главной партии и срединная тема побочной, что вполне естественно: оба этих тематических элемента обладают богатыми динамическими возможностями. Первая тема побочной партии звучит только однажды, в сложном полифоническом сочетании с главной партией (перед 74). Самое существенное в разработке — это устремленное движение к кульминационной зоне с постепенным нагнетанием драматизма. Появляется новая тема — кульминационный речитатив (78). В данном случае она не выделена и не подчеркнута, звучит совместно с другими тематическими элементами¹.

Более ярко и четко звучание вступительного речитатива, оно приобретает здесь патетический характер, напоминает горячую, призывную ораторскую речь (84).

Так на гребне кульминации начинается сокращенная реприза. Но уже в звучании главной партии (87) наступает постепенное «охлаждение», в ее сильно сокращенной теме отсутствуют «острые углы», внезапные повороты. Этот процесс влияет и на побочную партию. Она сокращена почти вдвое — середина ее, едва начавшись, переходит в код (с 96 начинается ее основной раздел). Звучание нисходящих секундowych мотивов цепи параллельных кварт² воскрешает в памяти самые тонкие и красивые черты главной партии.

К концу коды звучат отголоски всех частей цикла, особенно значительны реминисценции хорала из коды *Andantino* (98). В сольных «высказываниях» скрипки и виолончели синтезированы элементы вступительного речитатива финала, трезвучные ходы скрипки из коды второй части (ср. 32 и такты перед 99, лейтин-

¹ Отметим попутно, что эта тема войдет в качестве составного элемента в главную партию первой части Пятого квартета (обращает на себя внимание близость ее теме D-Es-C-H из Десятой симфонии, Концерта для скрипки и Восьмого квартета).

² Еще одна аналогия с вокальным циклом — с песней «Заботливые мама и тетя».

тервал септимы третьего такта перед 101). Последние интонации повторяют заключительный мотив первой части.

Но в целом в коде преобладает влияние музыки второй части и особенно ее заключения, что играет решающую роль в композиции квартета.

После кульминации действенности всего цикла (разработка финала) развитие через краткую репризу растворяется в музыке, корни которой лежат в самых внутренне сосредоточенных моментах квартета, что приводит к «тихой» кульминации — кульминации созерцательности.

В плане финала это звучит драматично — реприза и кода не поддержали пафос действенности разработки.

В плане цикла близкое сопоставление двух образных по своему внутреннему смыслу кульминаций создает красивое обобщение, помогающее охватить единым взглядом два воплощенных в квартете состояния — активную действенность и углубленную созерцательность.

Кода финала включает в себе и нечто грустное, закатное, и одновременно прекрасное, вдохновляющее и мудрое. Такого рода переплетение самых разных чувствований и эмоций, как мы знаем, одна из характернейших особенностей видения жизни, свойственного Шостаковичу.

* * *

Неповторимое своеобразие этого несколько необычного цикла и заключается в том, что развитие трех лирических частей, противопоставленных объективной по выразительности первой части, описывает замкнутый круг. Лирическая созерцательность второй части, фантастическая действенность третьей и реальная действенность с явным драматическим оттенком финала приводят в его коде к «репризе» лирической созерцательности. Однако звучание *d-moll'*, тематическое родство финала с первой частью и самое главное — сходство последних интонаций этих частей — замыкает в единый круг весь цикл и создает удивительное обобщение: лирическая созерцательность *Andantino* оказывается родственной объективности образов первой части.

ПЯТЫЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели
ор. 92, B-dur¹

Пятый квартет шире своего предшественника по диапазону образных и жанровых контрастов, в нем ярче, чем в Четвертом квартете, чувствуется дыхание окружающей действительности. В его первой части воплощены образы жизненной борьбы, суровых испытаний, в условиях которых не может быть осуществлено стремление к светлой лирике. Во второй части тонко передана картина внутренней жизни человека. Ее чистая, высокоэстетическая лирика меняет отношение к жизненным событиям, и в финале они предстают перед нами как общий фон, а главным становится напряженное развитие лирико-драматической линии. Итог пройденного пути запечатлен в коде.

Такая концепция цикла близка классической. И, действительно, Пятый квартет, несмотря на некоторые отличия от классического цикла, ближе к нему, чем все предшествовавшие. Так, например, форма и темп первой части — традиционное сонатное *allegro* с традиционным контрастом между главной и побочной партиями — явление редкое у Шостаковича², а ее роль также значи-

¹ Написан в 1952 году. Впервые был исполнен публично 13 ноября 1953 г. Москва, Малый зал консерватории. Исполнители — квартет им. Бетховена.

² В этом отношении имеется некоторая общность первых частей Третьего и Пятого квартетов.

тельней, чем во всех предшествовавших камерно-ансамблевых произведениях.

Отступлением от классической композиции цикла является трехчастность (известно, что для квартетного жанра типична четырехчастная композиция), непрерывность перехода между частями и перерастание коды предыдущей части во вступительное построение последующей части.

Первая часть (*Allegro non troppo*, B-dur) — написана в сонатной форме с четким противопоставлением в пределах экспозиции двух контрастных начал.

Главная партия — сложный тематический комплекс, состоящий из нескольких элементов, «тем-эмбрионов» — коротких маршеобразных мотивов и фраз, некоторые из которых звучат, как фанфарный призыв. Образ, воплощаемый ею, сложен и многообъемен. В нем отображены отрицательные стороны жизни, но не ее коренные конфликты, а скорее какие-то частные моменты — ее неустройства и досадные противоречия. Вместе с тем в музыке главной партии слышится и мужественная энергия, одновременно в ней воплощен процесс преодоления препятствий.



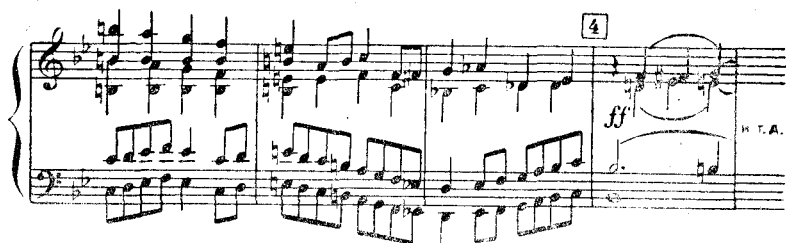
1

f subito

d

c

This page contains four systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a measure number '2' in a box above the staff. The second system includes the dynamic marking 'cresc.' (crescendo) above the right-hand staff. The third system begins with a measure number '3' in a box above the staff and includes the dynamic marking 'ff' (fortissimo) above the right-hand staff. The fourth system continues the musical piece without additional measure numbers or dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



Уже первый элемент — лейтинтонация цикла («а», в нем можно различить два мотива « α » и « β ») — с первых же тактов вводит нас в крайне неустойчивую атмосферу главной партии. В музыке слышится что-то назойливое, беспокоящее и даже неприятное. Остальные элементы соответствуют первому (элемент «в» заключает в себе «лирическую сексту»¹, но окружающий фон не создает условий для проявления ее выразительных возможностей).

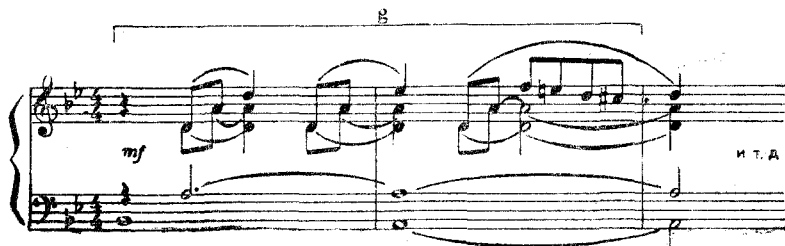
Жесткая полифония основного раздела главной партии (соединение элементов «с» и «d») усиливает ощущение беспокойства, но вместе с тем подчеркивает мужественный характер музыки. Тематическое разворачивание устремлено вперед, оно приводит к звучанию речитатива из разработки финала Четвертого квартета (элемент «е»). (Ср. 3 в партитуре Пятого квартета и 78 — в партитуре Четвертого). Таким образом, то, что для Четвертого квартета было одной из вершин драматического развития, в Пятом становится отправной точкой — уже одно это сопоставление ясно говорит об отличии двух циклов. Возвратом первого элемента замыкается главная партия.

Для связующей партии (от 4 до 7) характерна борьба двух начал — жесткой лейтинтонации и лирической сексты элемента «в». Лиричность этого мелодического хода отмечена ремаркой «*espressivo*» во всех

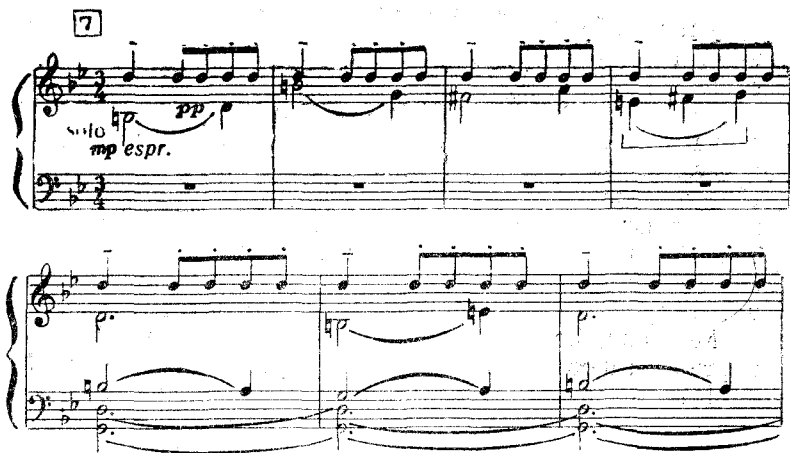
¹ Об особой роли «секстовости» в лирической музыке XIX века писал академик Б. Н. Асафьев (напр., в книге «Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского». М., 1944, стр. 11, 27). См. также статью Л. Мазеля, специально посвященную этой проблеме (Сборник «Вопросы музыкознания». Ежегодник, т. II, М., 1956, стр. 191).

партиях квартета, но звучит он в сложных интонационных условиях¹.

Последний раздел связующей партии — предъикт к побочной (два такта после 6, элемент «g»):



В его музыке слышится что-то печальное. И ярким контрастом звучит вступающая вслед за ним лирическая вальсовая мелодия побочной партии (G-dur, 7). Здесь-то и находит себя «лирическая секста» — она звучит чисто и широко:



¹ H-dur-ная настройка в партии первой скрипки приходит в противоречие с B-dur-ным удвоением ее в партии альты. Созвучие g (у виолончели) — «fis» (у второй скрипки) усиливает тональную полифонию данного момента. Но широкое расположение голосов создает «фонизм диссонанса», оттеняющий лиричность восходящей большой сексты.



Таким образом, побочная партия является воплощением того лирического начала, которое не могло проявиться ранее¹.

Однако в среднем разделе ее трехчастной формы² создается более смутный ладово-тональный колорит, более сложное полифоническое и полиритмическое целое. Новый тематический элемент, создающий этап омрачения, влияет и на тонально смещенную репризу темы побочной партии³, где минорный колорит, едва уловимые моменты «фонизма диссонансов» вносят в музыку затаенную скорбь.

Мелодия, появившаяся в среднем разделе побочной партии, становится основой заключительной партии (11 — 14). Однако и ее лирический тонус в конце нару-

¹ В побочной партии переплавляются и другие элементы главной партии — трехзвучный элемент («а»), становящийся здесь диатонически чистым (скобка в предыдущем примере — 4-й и 11-й такты после 7).

² 1-я часть от 7 до 8, 2-я часть — от 8 до 10, реприза от 10 до 11. Далее — заключительная партия.

³ Здесь связь с мотивом «а» из главной партии становится еще более явной.

шается прорывом основного элемента главной партии.

Итак, главная партия создает сложный многосторонний образ — здесь может возникнуть ассоциация с образом человека, идущего вперед наперекор стихиям, преодолевающего целый ряд препятствий.

Скрытое лирическое начало, проявляясь еще в связующей партии, в побочной вспыхивает ярким светом. Однако лирике нет места в атмосфере ожесточенной борьбы, жизненной «ярмарки», воплощенной в первой части¹. Поэтому лирический порыв тускнеет, меркнет, а развитие заключительной партии возвращается к самому беспокойному элементу главной партии, играющему и в экспозиции, и во всей первой части роль лейтмотива, как бы символа житейской суеты.

Экспозиция полна напряженных, острых звучаний, накал ее внутренних противоречий достаточно велик, и чтобы разработка превысила динамический уровень экспозиции, композитор вводит приемы контрастной полифонии, используя все тематические элементы экспозиции. Основную роль и в разработке играет назойливая лейтинтонация главной темы. Благодаря энергии линейного движения, не стремящегося к благозвучию возникающих комплексов, звучание многих моментов разработки слишком жестко и резко диссонантно, что не может содействовать доступности этой музыки.

Два раздела разработки венчаются двумя кульминациями. Первая из них приводит к теме побочной партии (в партии альты, 21), звучащей на фоне вращательной мелодической фигуры (предтече одного из существенно важных моментов разработки Десятой симфонии Шостаковича²). Но атмосфера разработки не содержит в себе лирического начала, интонации побочной партии, возникшие в первом разделе, деформируются, тонут в сложном полифоническом комплексе, и во втором разделе тема побочной партии уже не появляется. Вместо нее возникает новая тема — полный драматического пафоса кульминационный речитатив (29):

¹ Обаятельная лирическая тема побочной партии в контексте экспозиции поэтому звучит как момент воспоминания о далеком, невозвратимом.

² В цифре 31 партитуры близость этого оборота мотиву из Десятой симфонии особенно заметна.



Он звучит на фоне той же лейтинтонации, тонально и интонационно чуждой ему. Но если это сказывалось губительно на теме побочной партии, то сила драматического речитатива от создавшейся вокруг него ладово-интонационной атмосферы только крепнет.

Итак, в разработке жесткость некоторых моментов экспозиции достигает своего апогея и вызывает к жизни протестующий дух драматического речитатива.

Вступающая в начале репризы главная партия (34), испытывая на себе влияние предшествовавшего развития, динамизирована и неустойчива, сохраняя черты разработочного склада.

Зато побочная партия (в Des-dur'e, 42) мелодически более цельна и ее спокойное умиротворенное развитие ведет к коде, где драматический речитатив звучит мягко и примиренно — его трижды интонирует тихое засурдиненное звучание первой скрипки, каждое его проведение звучит выше предыдущего, тонально и ритмически неотчетливо¹.

¹ Здесь в полную меру проявляется принцип «ладотональной полифонии». Речитатив звучит три раза в дорийских as-moll'e

Функцию завершения выполняют реминисценции «укрошенной» лейтинтонации и элементов темы заключительной партии¹. В конце зыбко звучит гармония тоники с секстой.

Тихая печаль умиротворенной коды отражает самые глубокие мысли Allegro. Ее краски — краски вечера. Словно умолкает дневная суэта (ее символ — лейтинтонация), и в наступающей ночной тишине зарождается музыка второй части.

Andante Пятого квартета (h-moll, соната без разработки²) прежде всего поражает новизной, необычностью своего образного строя. Трудно найти ее прототип в музыкальной культуре прошлого. (Ближе всего по общему характеру к этой музыке, пожалуй, «Хор поселян» из

(49), des-moll'e (51) и es-moll'e (52). Все три раза аккордовый фон тонально несколько чужд гармонии, вытекающей из очерченных мелодии, — тоническому септаккорду.

Ладотональной двуплановости соответствует фактурная двуплановость — сочетание агсо в мелодии и pizz. сопровождения. При этом реальное гармоническое «содержание» аккордов pizz. звучит приглушенно и как бы в отдалении. Благодаря звуковой перспективе гармония дальнего фона начинает играть в этих условиях скорее красочную, тембровую, чем функциональную роль.

Картина усугубляется полиритмией — двудольностью сопровождения при трехдольности мелодии. К тому же размер мелодии также трудно уловим, как и ее тональность, — этот эффект возникает благодаря долгим и по-разному протяженным звукам мелодии. В последнем проведении конечный звук — высокое «фа» — отодвинут, берется после паузы и застывает в неподвижности, играя роль «вершины — горизонта». (*«Вершиной — горизонтом»* Л. А. Мазель называет *«верхний устойчивый и долгий последний звук мелодии, в котором она как бы исчерпывает себя, тает, теряется в звуковысотной «доли», подобно тому как зрительно воспринимаемый пейзаж теряется на линии горизонта»*. См. Л. Мазель «О мелодии». Музгиз, 1952, стр. 130).

¹ Появление речитатива разработки в коде очень выразительно и в композиционном плане: при различии тональностей **обеих** его проведений (в разработке и в коде) оно вносит в обычную сонатную форму черты сонатности «второго порядка».

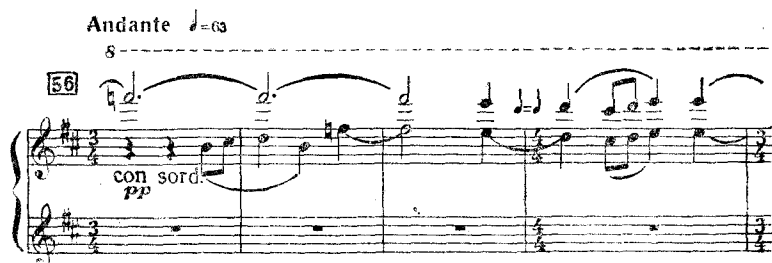
² Вторая часть основана на некульминационном, рассредоточенном типе тематического развития и включает в себе двукратное сопоставление двух тематических сфер, что приводит к образованию сонаты без разработки. Ее грани: экспозиция, главная партия — 56, побочная партия — 64; реприза, главная партия — 69, побочная партия — 72, кода — 76.

Уступая второй части Четвертого квартета в интенсивности тематического развития, она превосходит ее тематическим богатством.

оперы «Князь Игорь» Бородина). Вся сотканная из тончайших дрожащих нитей, звучащая у засурдиненного квартета *pp*, *p*, *mf*, эта музыка с удивительной тонкостью воплощает тишину, образ погруженного в свои мысли человека, мерный и спокойный процесс его размышления; в ней чувствуется как чисто пространственная, так и внутренняя широта. При отсутствии яркого контраста, при единстве эмоционального тонуса, в характере сопоставляемых двух тем имеется свое отличие, говорящее о богатстве душевного мира «героя».

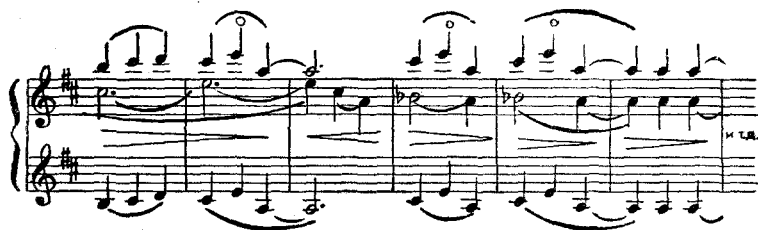
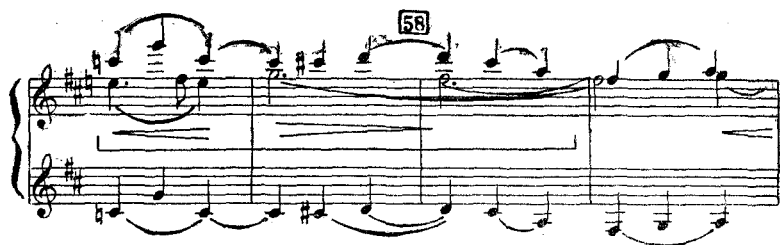
Первая тема (главная партия — 56), как бы отклик прозвучавшей и замолкшей вдали протяжной русской песни, рождающий ответный ток мыслей — неторопливых, несколько неопределенных и таинственных.

От коды первой части с ее закатным колоритом остается звучание высокого «фа» у первой скрипки¹, на этом фоне вступает альт с простой народной склада попевкой, которую затем подхватывает и скрипка. Необычный ладовый склад — минор с пониженной V ступенью (фа бекар), тихое звучание, широта интервала (две октавы), отделяющего мелодию альта от высокого регистра скрипки, — эти черты и создают впечатление звучащего вдалеке русского напева. Словно расстояние несколько нарушило его ладовый строй, сместило вершину-источник. Это «искажение» созвучно поэтическому замыслу *Andante*².



¹ Так осуществляется связь двух частей. Последний звук — «вершина-горизонт» первой части превращается в «вершину-источник» второй. Этот тонкий прием обнаруживает внутренние идейные связи музыки квартета с традициями русской песенности.

² Аналогичный замысел ладового «искажения» простого русского напева, как специфическое выразительное средство, осуществлен Шостаковичем в теме финала Второй сонаты для фортепьяно.



Семитактная тема (второй такт от 56 до 57 — см. предыдущий пример) по отношению к следующему построению формы является «ядром». Дальнейшее развертывание связано с расщеплением единой мелодической линии на два голоса — прием, типичный для русской подголосочной полифонии. Но образующееся двухголосие

складывается на правах обычной классической контрастной полифонии. В дальнейшем (перед 59) оба голоса вновь сливаются в один (опять-таки типичный прием подголосочной полифонии). Таким образом, Шостакович вновь синтезирует черты классической и русской народной полифонии.

Процесс развертывания насыщен очень содержательными интонационными оборотами, образует выразительные «темы-эмбрионы» (такты 3-й—6-й от 57, далее от 58; одна из интонаций, которая затем, перед 61, создает новую «тему-эмбрион», отмечена скобкой в примере).

Хроматизм, проникший уже в начальное тематическое зерно, придает мелодии этой части черты утонченной хрупкости, нежности, создает чуткие интонационные оттенки, соответствующие тонкости эмоционального и интеллектуального содержания.

Роль связующей партии (после 61) — переключение типа музыкального развития (в побочной партии появляется мелодия на ясном гармоническом фоне). Ее внутренняя неустойчивость посредством красивой гармонической последовательности (ряд проходящих аккордов на доминантовом басу) разрешается в тонику Н-dur'a, появление которой звучит как вздох облегчения. Так начинается побочная партия (64, Andantino) — по-шубертовски чистая песнь, «Lied». Она передает, в отличие от первой темы, порыв страстного чувства, воплощение ясной мысли — слово найдено, «подземные воды» выходят на поверхность. В этой музыке чувствуется родниковая свежесть и чистота (соответственно и темп становится несколько более подвижным).



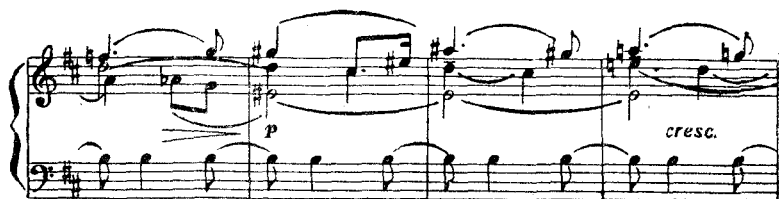
rit. [64] Andantino $\text{♩} = 72$

dim. pp

p espr.

[65] *cresc.*

mf [66] dim.



Мелодия полна высокой благородной красоты, ей чужда чувствительность, навязчивая откровенность или чувственность. Интонации мольбы, призыва, звучащие в ней, обращены к внутреннему «я» человека — это порывы страстного стремления к свету, правде.

Гомофонно-гармонический склад позволяет сконцентрировать всю силу экспрессии на пластичности главного голоса, пунктирный ритм, проникающий в мелодию, подчеркивает выразительность отдельных интервалов.

Большую роль в побочной партии играет синкопирующая пульсация органного пункта — на доминанте в первом предложении и на тонике во втором предложении. Этот прием, с одной стороны, ограничивает возможности гармонического развития побочной партии, а с другой стороны — обостряет ее гармоническую «статику».

Оканчивается побочная партия подъемом мелодии в самый высокий регистр — последний ее звук вновь является «вершиной — горизонтом»...

Изменения в репризе существенны¹. Это — сокращение главной партии, обновление связующей. Здесь появляется речитатив первой скрипки (перед 72). В нем мы узнаем отголоски речитатива первой части, он вносит в течение музыки веяние страстей Allegro. Может быть, именно поэтому побочная партия в репризе и звучит более остро и патетично. Проводится она в F-dur'e (в предельно далекой тональности), мелодия звучит в более плотном низком регистре весомо и реально. Органный пункт на терции приводит к более острой гармонии; оформлен он также необычно — партия виолончели разделена на два голоса: в одном непрерывно звучит «ля», в другом — синкопы, извлекаемые пиццикато; это также способствует значительному омрачению музыки.

Кода (76) несколько рассеивает мрачную настроенность. В высоком регистре, в тихом призрачном звучании истаивают отрывочные мотивы главной темы. Так окончание Andante перекликается с его началом.

Финал (Moderato, B-dur) самая сложная по тематическому развитию часть цикла. В нем имеются три темы, расположение и общие контуры развития которых указывают на форму рондо-сонаты с разработкой. Ее обрамляют вступление и кода, сходные по тематическому материалу².

Особенность финала заключается в том, что его основное содержание заключается в тематизме вступления и побочной партии, драматическая суть которых в полной мере раскрывается в разработке, а главная партия (рефрен) воплощает внешний фон, на котором развиваются драматические «события» финала.

Вступление тесно связано со второй частью. В нем еще сохраняется ее фактура, но сурдины сняты и колорит значительно меняется, постепенно светлеет.

¹ К репризе ведет небольшое связующее построение (от 68 до 69). Высокий регистр, спокойная ритмика придают ему особенно возвышенный характер.

² Схема финала выглядит так:

A	BCB	BC	A
Вступл.	Экспоз.	Разработка репр.	(кода (на материале вступл.)

Мелодия вступления светла и печальна¹. Загадочность и неопределенность ее эмоциональной окраски связаны с двойственностью ладотональности. Первые такты темы звучат на фоне h-moll'ного квартсекстаккорда в верхних голосах и воспринимаются тоже в миноре с четвертой пониженной, но вне этого фона тот же самый оборот можно услышать и в гармоническом G-dur'e:

Moderato $\text{♩} = 104$

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measure 78) shows a piano introduction with a treble staff containing a sustained chord of F# and C (quartsextachord) and a bass staff with a descending eighth-note scale. The second system (measure 79) continues the piano accompaniment with a '7' above the treble staff. The third system (measure 80) shows the continuation of the piano accompaniment, ending with 'и т.д.' (and so on).

Такого рода тональные колебания связаны здесь с появлением «тем-эмбрионов» и их переходами одна в другую (после 80). Благодаря тонкой ладотональной и тематической полифонии возникают очень красивые переливы звукового колорита, напоминающие игру красок природы ранним утром.

¹ Если в мелодии начального зерна вступления изменить один звук, то обнаружится ее внутреннее родство с темой D-Es-C-H из Allegretto Десятой симфонии.

В конце вступления постепенно начинают вырисовываться контуры основной ладотональности (B-dur'a)¹ и интонации главной темы.

Появление рефрена — один из самых светлых моментов в музыке квартета, он словно первый луч взошедшего солнца, словно выпорхнувшая из клетки птица пускается в свой полет.

Тема представляет собой изящный вальс². Его кружение постепенно, по мере движения формы рондо становится как бы символом вечного неиссякаемого потока жизни.

[83] Allegretto



Благодаря отсутствию существенных изменений рефрен в дальнейших своих проведениях становится фоном для развития более экспрессивных тем вступления побочной партии.

Побочная партия и в экспозиции (90), и в репризе (2 такта перед 125) — очень незаметна, мало рельефна и воспринимается скорее как средний раздел формы, чем как самостоятельная тема.

¹ Из затрагиваемых тональностей следует отметить g-moll, d-moll, вновь h-moll. Нетрудно убедиться, что эти тональности близки B-dur'у, который в ладовой системе Шостаковича близок h-moll'ю. Возникающие «лады-эмбрионы», их смены и связь друг с другом легко обнаружить, пользуясь методом, примененным при анализе Виолончельной сонаты (см. стр. 40—42).

² В ней синтетически обобщены интонации первой части — лирическая секста побочной партии и мотив «с» из главной партии. Кроме того, претворены широкие ходы темы вступления. Осо-

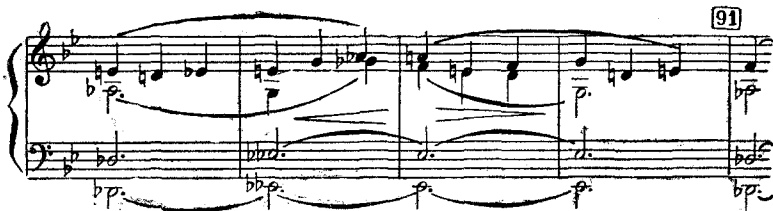
Но незаметная внешне, эта тема по существу очень значительна. Она связана с лирикой второй части, а в разработке становится вместе с темой вступления главным источником драматизма.

Интонационно она связана с хроматизмом второй части (ср. 90 и 61). Особенно примечательно ее родство с темой побочной партии первой части Десятой симфонии Шостаковича.

а) [90]



[91]

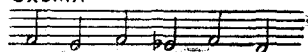


б)

10-я СИМФ. I ч. п.п.



в) СХЕМА



Особенно примечательно свободное, открытое звучание «лирической сексты». Если в первой части эта интонация была чужда общему эмоциональному строю, то в финале она органично включается в основную его тему.

Разработка финала очень велика. Она содержит две волны развития (от 96 до 108 и от 108 до 119). Первая завершается кульминационным звучанием побочной партии и темы вступления (106—107). Обращает на себя особое внимание предельное приближение к темам Десятой симфонии (в 106 к побочной партии первой части — в ее «грозном варианте», звучащем в разработке, а в 107 — к теме D-Es-C-H¹).

Вторая волна приводит к драматической кульминационной зоне — звучанию «кульминационного речитатива» первой части (110).

Сходство структур обеих разработок очевидно. Но существенно и отличие — в финале обе кульминации одноплановы, их темы — различные формы одного и того же высказывания. Кроме того, кульминационный речитатив в финале «впитал» в себя и лирику второй части, поэтому его проведение более значительно, а эмоциональное воздействие требует более длительной разрядки.

Спад напряжения приводит к новой, мелодически более округленной форме драматического речитатива (115). И в нем самом, и в неожиданно возникающих хоральных созвучиях (117), и в пиццикато аккордов, обрушивающихся на одиноко звучащее «фа-диез», слышится как бы непосредственное отображение чувств человека, переживающего сильнейшее душевное волнение.

Красота этого раздела несколько искупает чрезмерную, еще большую, чем в первой части, жесткость звучания разработки.

Закономерность процесса музыкального формообразования требует появления репризы с той же силой, как закономерность в развитии жизненных явлений требует от человека после постигшей его катастрофы включения чувств, мыслей и воли в русло текущей мимо него жизни, участником которой он сам является.

О том, как это трудно, с удивительной правдивостью свидетельствует появление ложной репризы (119), где тема главной партии звучит совсем по особенному: тут

¹ Буквенные обозначения ее звуков образуют инициалы композитора (D. Sch.). Эта тема и мотивы, близкие ей по звуковому составу, пронизывают многие произведения Шостаковича последних лет. Она использована в скерцо Скрипичного концерта, Allegretto Десятой симфонии и особенно широко как лейтмотив развивается в Восьмом квартете.

переплетается целый комплекс чувств — и горечь пережитого, и недоумение, и надежды на будущее.

Реприза (122) сокращена до предела и является лишь кратким напоминанием об экспозиции.

Кода финала — *Andante* (128), как и коды финалов двух предыдущих квартетов, Четвертого и особенно Третьего, — тип тихой коды-прощания. В ней сочетается печальное осознание объективной необходимости происшедшего с возвышенной просветленностью¹.

В наплывах *Des-dur'*ного и *c-moll'*ного хоральных оборотов (четыре последних такта перед 131), как и в аналогичных сдвигах в коде Фуги из Квинтета, слышится какая-то особая, бездонная глубина. Кажется, что все внимание композитора направлено к тому, чтобы удержать в памяти черты дорогого облика (то же — в коде финала Третьего квартета). Тема вступления, обрамляющая финал, становится, таким образом, воплощением самой главной его мысли. В тихом мерцании «*tempo*» растворяются ее интонации.

* * *

Путь познания человеком жизни и самого себя — такова, примерно, идея Пятого квартета. Она сближает его с Третьим. Вместе с тем реализация этой идеи здесь дана в более концентрированной форме. Смысл первых трех частей Третьего квартета воплощен в пределах первой части Пятого. Конечные итоги (оба финала) имеют очень много общего — лирическая подвижность рефрена, образ вечного круговорота жизни, «веретена времени». Особенно сходен окончательный итог — коды обоих циклов по-разному воплощают «героизм мысли».

¹ Интересен тональный план коды (*B-dur-E-dur-B-dur*), он отражает тритоновость тонального плана второй части и ее начального тематического зерна.

ШЕСТОЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели

ор. 101, G-dur¹

Миром и светлой радостью веет от Шестого квартета, все четыре части которого лиричны. Этим он и перекликается с Первым квартетом, а своей внутренней гармонией и классически ясным мышлением близок к Квинтету.

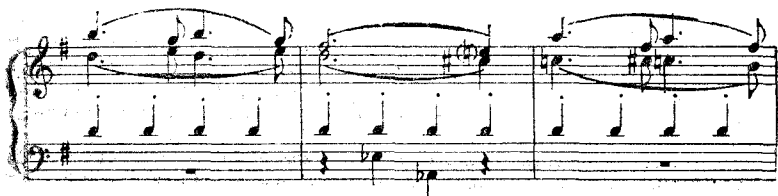
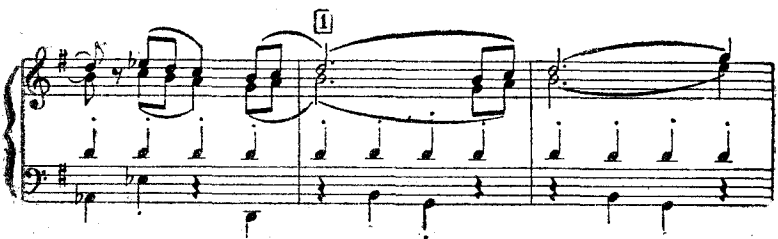
Композиция Шестого квартета отличается смягченностью контрастов между частями. Уже простое сопоставление темповых обозначений обнаруживает нечто необычное — Allegretto, Moderato con moto, Lento, Lento. Такая сдержанность, необычная для классического цикла, сочетается с очень типичным распределением жанров и форм между частями. Первая часть — сонатная форма, вторая часть — род лирического скерцо, третья — вариации на basso ostinato и финал — рондо-соната, с песенно-танцевальным тематизмом и пасторальным характером музыки.

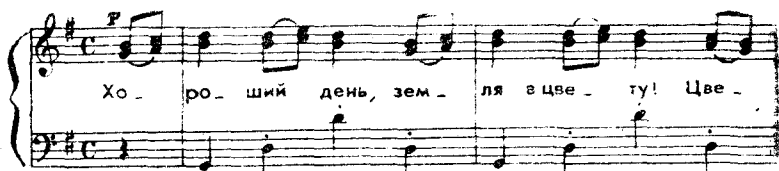
Главная партия **первой части** (Allegretto, G dur) сходна с песней Шостаковича «Хороший день» (из кинофильма «Падение Берлина»)²:

¹ Написан в 1956 году. Впервые был исполнен публично в авторском концерте 7 октября 1956 г. Ленинград, Зал им. Глинки. Исполнители — квартет им. Бетховена. Программа концерта была повторена в Москве 23 октября 1956 г. в Малом зале консерватории.

² Следует отметить также близость песенной темы главной партии с эпизодом «Лети, наша песня» в последней хоровой поэме Шостаковича.

85 Allegrett.





Совпадают тональность, форма изложения мелодии (дуэт в терцию), тип сопровождения и начальная интонация.

Кроме того, наглядны связи анализируемой темы с частями оратории Шостаковича «Песнь о лесах» — «Пионеры сажают леса» и «Сталинградцы выходят вперед» (см. партитуру оратории — 50 и 54):

а) после [50]

Жо-лу-ди, жо-лу-ди, как зо-ло-то-тя, же-ло-е, и т.д.

б) [54] Allegro con brio $\text{♩} = 132$

и т.д.

Бодрость, душевная молодость, творческая созидательность, атмосфера солнечного весеннего утра — вот круг образов главной партии, определяющей собой эмоциональный строй всего квартета¹.

Простота мелодии сочетается с ладовой утонченностью — появление в басу звуков *f*, *as*, *es* заставляет нас сразу узнать почерк автора. Сочетание типичных оборотов и ритмики, отстоявшихся в бытовой музыке, с новым поворотом мелодической линии, с новым ладовым освещением — многим темам Шостаковича свойственны эти черты.

В мелодию вплетаются интонации речитативного характера, среди них выделяются «квинтовые покачива-

¹ О близости начального оборота главной партии первой теме финала Квинтета писал Д. Рабинович. «Шестой квартет Шостаковича». «Советская музыка», 1957, № 3.

ния»¹ (5—3 такты перед 2, скобка в примере на стр. 187). Равномерное повторение доминантового звука ре в партии альты — не только фон, но и существенный тематический элемент, т. к. он является одной из лейтинтонаций цикла².

Жанровая основа побочной партии (6, D-dur) — песенная речитативность:



Ее три элемента интонационно контрастны между собой («а», 2—4 такты после 6; «в», 8—10 такты после 6; «с», 4—7 такты после 7), но в целом образуют удивительное типичное для Шостаковича подвижное единство,

¹ Они отражены и в побочной партии, и в теме второй части.

² Следует отметить, что некоторые детали строения главной партии отражены в композиции всей первой части, а частично и всего цикла. Так, например, уже в первоначальном изложении темы в партии виолончели возникают звуки *f*, *as* и *es*, — они вносят известную остроту в чистую и по звучанию, и по настроению музыку главной партии. Именно эти звуки и входят в состав общей заключительной каденции, завершающей каждую часть (см. пример на стр. 86). В середине трехчастной формы главной партии возникают выразительные «темы-эмбрионы». Новая тема-речитатив появляется и в разработке. Местной репризе темы главной партии (4) предшествует борьба двух гармонических пластов (3). Как будет видно из дальнейшего, этот же принцип воспроизведен при наступлении репризы всей сонатной формы.

свободно текущую и несколько капризную мелодию-речитатив. Она напоминает детскую речь, так легко переходящую с одного предмета на другой и быстро меняющую свое настроение. В ней можно обнаружить сходство с речитативами вокального цикла «Детская» Мусоргского.

Особенно интересно в этом отношении расширение второго предложения (от 7). Здесь почти с осязаемой конкретностью слышатся перемены речевых интонаций, то серьезных, то шуточных, то мягко упрасывающих.

Контраст главной и побочной партий¹ — контраст оттенков единого настроения и не выходит за пределы светлого, безоблачного колорита, свойственного всей экспозиции.

Развитие разработки, с самого начала контрастирующей экспозиции, направлено от затаенности и грусти начала к оживленности и энергичности кульминации. В целом она насыщена пафосом борьбы, жизнедеятельности, ее эмоциональный колорит суров, звучание в отдельные моменты становится жестким. Некоторое эмоциональное омрачение вносит тема, синтезирующая интонации главной и побочной партий (13). Вместо жизнерадостной беззаботности в ней звучит тревога:

В кульминационной зоне на первый план выходят



¹ Главная и побочная партии, несмотря на свою противоположность, обладают элементами интонационной общности: нисходящая терцовая хореическая интонация (4-й и 7-й такты после 6) звучит в развивающейся части главной партии; второй элемент побочной партии (8 тактов после 6), квинтовые «покачивания», непосредственно связан с одной из интонаций главной партии (7-й — 9-й такты после 1).

упорные повторения одного звука, знакомые по началу квартета (в данном случае *es*, т. е. доминанты тональности II низкой ступени — 20). И подобно тому как они вводили в главную партию, являясь своеобразным вступлением к ее первому экспозиционному проведению, так и здесь они выполняют функцию предъикта, вводящего в репризу.

Главная партия мелодически не изменена (хотя и сокращена), но начинается на фоне продолжающегося разработочного развития¹.

Но когда фактура проясняется, оказывается, что время главной партии уже истекло, на смену ее теме, так и не зазвучавшей ясно и чисто, приходит побочная партия.

Но и она подвергается в репризе существенной переработке, так как звучит в *es-moll'*e, что объясняется влиянием разработки².

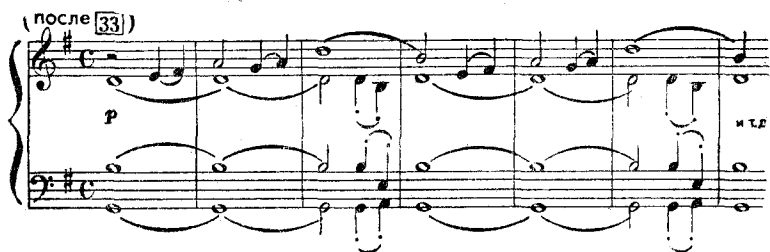
Светлый жизненный тонус *Allegretto* все же одерживает победу. Для этого потребовалось дать и второе, еще более сокращенное проведение главной партии в котором постепенно восстанавливается ее начальный характер (30).

Кода синтезирует основной тематизм части. Главная тема коды — «усмиренный» вариант тематического оборота, возникшего в разработке³ (ср. 13 и 33).

¹ Здесь используется второй элемент побочной партии («в» — см. 7). Чередование гармонии второй низкой ступени с усложненной формой кадансового квартсектаккорда образует напряженный фон для темы главной партии. Этот необычный прием создает почти наглядную картину проявления сильной воли и решительности — тема пробивается сквозь чуждое ей наложение звучаний.

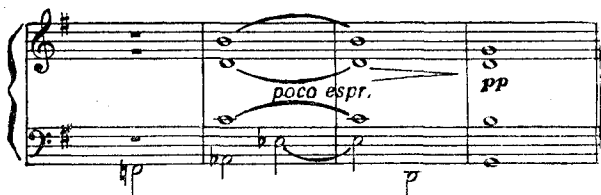
² *Es-moll* по отношению к *D-dur*'у является так называемой «одновысотной» тональностью (Л. Мазель. «О расширении понятия одноименной тональности». «Советская музыка», 1957, № 2). При таком тональном изменении крайние звуки первого элемента побочной темы остаются те же, т. е. диапазону $ges_1—ges_2$ отвечает энгармонически ему равный $fis_1—fis_2$. Благодаря этому остается неизменной и абсолютная высота терцового звука $fis-ges$, столь существенно важного для лирической выразительности мелодии. Т. о. при неизменной высоте терцового звука изменяется лад. Предпосылки для появления *es-moll'*я легко найти — появление этой тональности перед репризой трехчастной формы главной партии в экспозиции (4 такта перед 4), а также звучание *es* в предъиктовом разделе разработки.

³ Прием, как и в первой части Пятого квартета, образующий «сонатность второго порядка».



Тиха и спокойна эта мелодия, словно говорящая о том, что жизнь прекрасна. Тонко и проникновенно звучат отголоски главной партии. Интересны и красивы неожиданные ладовые смещения, появление в чистом соль мажоре звуков *cis*, *f*, *es*. Так лучи заходящего солнца окрашивают в причудливые тона уходящую вдаль перспективу.

И как символ пережитого развитие завершает каденционный оборот («лейткаденция», венчающая все четыре части квартета):



Она отражает весь ход образно-тематического развития, в процессе которого небольшие осложнения, омрачающие первоначальное светлое настроение, разрешаются в ясную безоблачность коды.

Вторая часть (*Moderato con moto*, *Es-dur*¹) — род лирического скерцо. Спокойное движение, плавность ритма и округленность мелодии при трехдольном размере

¹ Вторая часть написана в сложной трехчастной форме с элементами сонаты без разработки, так как в коде проходит в главной тональности тема центрального раздела формы. Грани: 1-я часть от 36 до 12, 2-я часть (трио) от 42 до 46, 3-я часть от 46 до 51, 51 — кода, отражение трио в основной тональности.

создают атмосферу вальсовости, неторопливого хороводного кружения.

Ее две тематические сферы слегка контрастны друг другу, но не выходят из рамок общего лирического настроения. Каждая из них содержит в себе по две темы, организованные в простую трехчастную форму (а, в, а).

Прозрачность двухголосной фактуры первой темы, большое расстояние между голосами создают ощущение легкости и вместе с тем пространственной широты. Это одна из наиболее изящных объективно-спокойных тем Шостаковича¹.

[36] *Moderato con moto*

The image displays a musical score for three systems of music, measures 36 through 38. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 36-37) begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some eighth-note patterns. The second system (measures 37-38) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 38-39) concludes the excerpt, with the right hand playing a descending eighth-note scale and the left hand holding sustained notes. The score is written for piano, with treble and bass staves joined by a brace on the left.

¹ Связь темы (от 36 до 38) с первой частью обнаруживается в целом ряде мелодических оборотов. Поразительно, как незаметно они входят в общий ток мелодического движения, организованного по принципу непрерывного развертывания.

В дальнейшем развитии фактура уплотняется — мелодия излагается трехголосными аккордами, создается впечатление, что к солирующему танцору присоединяются новые партнеры, образуя хоровод.

Средняя тема первого раздела — типичный вальс:

38

39

и т.д.

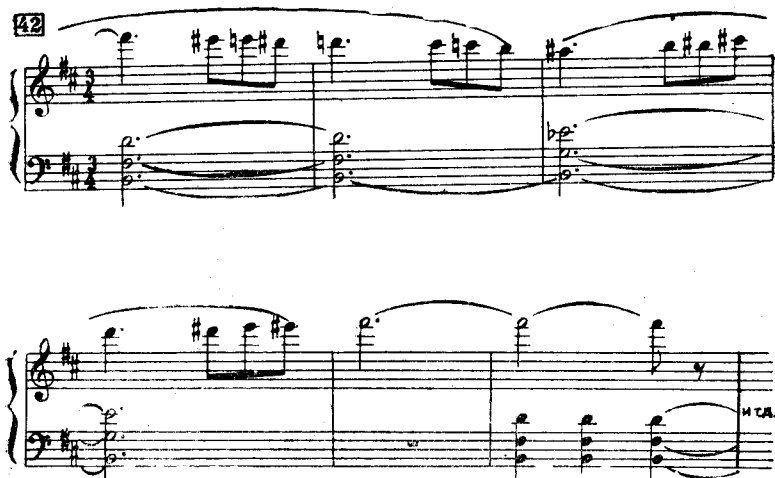
Прямолинейное восхождение к кульминации, постепенное

уменьшение длительностей



придают теме подвижность и устремленность.

В трио танцевальность остается лишь далеким фоном и проявляется главным образом в характере ритмического движения. В первой теме этого раздела (h-moll) сочетаются простота с изысканностью.



«Обращенная» волна на хроматической гамме, ритмические опоры на звуки, в итоге составляющие увеличенное трезвучие (fis, d, ais), высокий регистр мелодии, на большом расстоянии парящей над гармоническим фоном, придают теме хрупкость и остроту.

Вступающая вслед за этим средняя тема трио (43) углубляет создавшееся лирическое настроение. Если в первой теме господствовал холодок высокой колоратуры, то во второй звучит теплота среднего регистра. В речитативных оборотах мелодии слышатся уговаривающие, настаивающие интонации.

Вторая часть квартета лишена конфликтности, в ней воплощено настроение полной безмятежности. Поэтому венчающая ее «лейткаденция», будучи уже знакомой по первой части, выполняет роль своего рода изящной концовки.

В третьей части Шестого квартета (Lento, b-moll) композитор вновь возвращается к излюбленному им жанру пассакалии, но в соответствии с общим замыслом квартета лишает ее драматизма. Размышление, мерно текущее повествование — вот основной эмоциональный тонус Lento.

Объективно-спокойная тема виолончели загадочна и по своим мелодическим очертаниям кажется какой-то обобщенной формулой.

54 Lento



Цепь вариаций вносит ясность в эмоциональный строй музыки. Последовательно вступающие в восходящем порядке голоса квартета поют простые мелодии, столь близкие друг другу интонационно и по характеру, что они производят впечатление свободных вариантов; объединяет их и начальный ход на кварту. Неторопливость звучания, простота и диатоничность начального варианта навевают образы русской старины. Музыка эмоционально сдержанна, глубока и серьезна.

Особенно выразителен своего рода «припев» вариаций, мягкие покачивания. Неторопливые трехкратные повторения одного звука со сменой в четвертый раз (один такт до 58 и далее) — отголоски «постукивания» опорного d и «покачиваний» квинт главной партии первой части. Они несут с собой ощущение мерно текущего времени, создают *«атмосферу интимнейшей душевности»*¹.

¹ Д. Рабинович. «Шестой квартет Д. Шостаковича». «Советская музыка», 1957, № 3, стр. 20.



Солирующая в вышине мелодия первой скрипки (59) близка по общему характеру высоким по регистру мелодиям Квинтета — центральной теме из Прелюдии и начальной из Интермеццо. Их сближает поэтический колорит звенящих далей, бескрайней широты русских пейзажей.

С общим характером связана и особенность динамического профиля пассакалии — отсутствие кульминации. Характер музыкального развития, его неторопливое течение, русская интонационная основа мелодизма, полифония старинного жанра синтезируют закономерности русской протяжной песни и искусства Баха.

Основу **финала** (Lento, G-dur) составляет чистая, спокойная, пасторальная музыка главной партии и причудливая танцевальность побочной (форма четвертой части — рондо-соната с разработкой и зеркальной репризой)¹.

Как в финале Пятого квартета, появлению главной партии предшествует вступление — речитатив, каденция солирующей скрипки, но в отличие от Пятого квартета в его мелодических оборотах предвосхищается тема главной партии².

Главная партия напевна и пасторальна. В ее музыке слышится что-то по-бородински целомудренное и чистое.

¹ Схема:	A	B	A	разработка	B ₁	B ₁
	64	69	75	78	84	89
	г. п.	п. п.	г. п.		п. п.	г. п.
	G-dur	fis-moll	G-dur		g-moll	

² В нем можно обнаружить нити, ведущие от коды первой части к вступлению финала — мелодию ведет тот же инструмент, в той же тональности; ладовый строй обоих моментов близок — наличие повышенной четвертой ступени, чередование ее с натуральной четвертой ступенью, упорное подчеркивание интервала кварты — вот примерный перечень общих элементов.



В мелодию искусно вплетены диатонические обороты и особенно яркий, заметный — ход по квартам. Смены четвертой повышенной и натуральной ступеней при тоническом квинтовом органном пункте (классический прием воплощения пасторальных образов) становятся внешним выражением ладовой переменности, особого рода «игры» лидийского и натурального мажора¹.

¹ В теме главной партии обнаруживаются связи с темами первой части. Начальный ямбический поступенный ход от терции к тонике и его повторение — обращение начального хода темы главной партии первой части. Терцовые хореические нисходящие окончания очень близки интонации побочной партии первой части. Трехдоль-

Побочная партия причудлива и несколько фантастична, благодаря чему несколько выделяется на общем фоне квартета. В ее танцевальности (типа польки) есть прокофьевские черты.



Она близка темам вторых эпизодов в финалах Третьего и Четвертого квартетов. Связи с главной партией первой части настолько ясны, что по непосредственному восприятию эта тема может быть понята как ее трансформация. В дополнении к побочной партии (от 71 до 72) появляется выразительная мелодия лирического характера, которую можно считать и заключительной партией¹.

ный размер и плавная округленность мелодии придают ей черты вальсовости, что сближает ее с первой темой второй части. Октавный диапазон (от терции лада) сближает три темы — первый элемент побочной партии первой части, срединную тему первого раздела второй части и данную тему.

В среднем разделе главной партии, написанной в простой трехчастной форме (границы: от 64 до 8-го такта после 65, далее середина и от 67 до 68 — реприза, далее дополнение, переходящее в связку к побочной партии) появляется новый тематический оборот, его тональность (Es-dur) вновь заставляет вспомнить вторую часть.

¹ Интересна деталь формы — после связующего построения (72—73), основанного на причудливо искаженных оборотах побочной партии, возникает ложная реприза, тональность которой

Разработка финала лаконична и еще в большей степени далека от драматизма, чем разработка первой части. Из ее трех разделов (78, 80, 81) особый интерес представляет второй, где возникает мало заметная при непосредственном восприятии реминисценция пассакалии, тема которой в ее же тональности проводится в каноне виолончели и альты. С этого момента начинается неуклонный подъем к кульминации, расположенной в середине третьего раздела (перед 82).

Все развитие разработки до кульминации идет очень плавно, естественно, и полнозвучие фактуры как бы впитывает в себя все жесткие звучания, образующиеся от столкновения линий. Но когда (после 82) остаются два голоса скрипок, возникает довольно суховатое и жесткое двухголосие — момент, выпадающий из общего плана финала, где каждый такт проникнут эмоциональным теплом. Но этот резкий момент проходит мимолетно.

Реприза начинается несколько преобразованной побочной партией, проводимой в g-moll. Сходство с главной партией первой части усиливается появлением «постукивания» органного пункта терции. Контрапунктирующий голос первой скрипки (83) также близок интонациям главной партии первой части.

При появлении главной партии меняется темп — *Andante*, который можно считать как бы обобщением всех темпов квартета, неким средним его темпом.

Последнее проведение главной партии является кодой не только финала, но и всего цикла. Здесь эта тема вся как бы залита сиянием, спокойным мягким излучением света, переливающегося множеством оттенков¹.

Es-dur очень закономерно связана с общим тональным планом. Подлинная реприза главной партии в своей продолжающей части проводит материал середины в e-moll. Соотношение этой тональности с тональностью его первого проведения — Es-dur — аналогично соотношению тональностей побочной партии в первой части (D-dur — es-moll).

¹ Это период из трех предложений. В первых двух тема звучит очень сочно и полнозвучно у виолончели в размере 4/4, что усиливает ее распевность, благодаря более длительным выдержанным звукам и уничтожает ее скрытую вальсовость. Полнозвучное сопровождение в верхних голосах также усиливает лирический характер образа. В третьем предложении восстанавливается трехдольный метр, а с ним и вальсовая округленность. От начального варианта в даль-

Лейткаденция венчает финал. На этот раз ее смысл тот же, что и в первой части, — она коротко обобщает путь образного развития финала.

* * *

*

Лирический цикл Шестого квартета отличается не только обычным для Шостаковича интонационным единством, но и единством настроения.

Речитативность пронизывает собой весь квартет, определяя его эмоциональную гибкость — в нем нет контраста эмоциональных состояний (чем он существенно отличается от большинства циклических произведений Шостаковича), но зато в пределах единого настроения он очень богат оттенками. Их развитие и переходы определяют художественную выразительность квартета.

Основным является образ главной партии первой части, его можно считать своего рода эпитафией ко всему квартету¹.

нейшее развитие главной партии проникает полифоническое подвижное многозвучие.

¹ В теме главной партии первой части имеются три существенные интонации: 1) трехзвучный ямбический ход («а»); 2) кварто-квинтовые покачивания в самых различных вариантах («в») и 3) равномерно повторяемый звук как в роли сопровождения, так и в роли самостоятельного и ведущего мелодического голоса («с»).

Начальный тематический элемент главной партии («а») используется только в крайних частях, элементы «в» и «с» — во всех частях цикла, именно они более всего способны получать речитативную трактовку.

СЕДЬМОЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели
ор. 108, *fis-moll*¹

Седьмой квартет с наибольшей полнотой воплощает специфические особенности камерной инструментальной музыки Шостаковича. Таинственность, призрачность музыки, проникновенный лиризм сближают его с Четвертым квартетом. Но в Седьмом квартете скрыт более глубокий драматизм. И его образно-эмоциональное содержание в еще большей степени подчинено воплощению одной идеи, чем это было в Четвертом квартете.

Строй образов Седьмого квартета неуловимо тонок и внутренне многозначен.

В этом произведении с особым мастерством преломилась одна из сильнейших сторон дарования Шостаковича — умение воплощать тончайший сплав самых различных, порой даже противоречивых чувств, запечатлевать богатую «полифонию мыслей и чувств».

Музыка Седьмого квартета обращена к внутреннему миру человека, к его личным переживаниям, она воспринимается как тончайшее кружево воспоминаний. В квартете преобладают нотки грусти, в нем скрыта глубокая печаль, освещенная по-чеховски мягкими и нежными тонами, — она красива и благородна, как краски осени.

¹ Написан в 1960 году. Посвящен памяти Нины Васильевны Шостакович.

Впервые был публично исполнен в Ленинграде 15 мая 1960 г. Исполнители — квартет им. Бетховена.

Квартет выделяется из всех инструментальных произведений Шостаковича своим лаконизмом. Его три идущие без перерыва части звучат всего одиннадцать минут. Но в восприятии слушателя — это замечают многие — музыка квартета очень объемна, «вместительна» и длится ровно столько, сколько нужно, чтобы высказать идею сочинения до конца.

Такой лаконизм — новое явление в творчестве Шостаковича, умеющего и любящего создавать длительное и медленное разворачивание музыки, охватывать широкие временные просторы.

Седьмой квартет выделяется и своим высокоорганизованным циклическим единством.

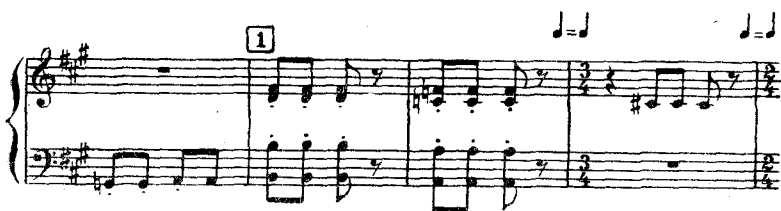
В глубокой лирике первой части, в ее несколько призрачной подвижности таятся зерна невысказываемого до конца драматизма. Вторая часть, наподобие главной темы *Andante* Пятого квартета, — тиха и прозрачна. Начало финала знаменует собой переход к действительности, наиболее полным выражением которой является fuga. В кульминации fugи прорывается начальная тема первой части, которая затем захватывает инициативу и окрашивает заключение финала в тона первой части.

Сходная композиция была намечена еще в Концерте для виолончели (1959 г.), в котором первая половина финала — динамичное рондо — также приводила к репризе главной партии первой части, господствовавшей во второй его половине.

Первая часть (*Allegro, fis moll*, соната без разработки) включает в себе две контрастные темы.

Главная партия грациозна, причудлива и одновременно печальна. В ее подвижной скерцозности скрывается драматическое начало, однако еще лишь предугадываемое и не вполне очевидное. Изящной мелодии первой скрипки отвечают аккордовые «постукивания» в типичнейшем для Шостаковича ритме. Очень выразительны смены метра, паузы, разделяющие мотивы, — они придают музыке непринужденность, свойственную человеческой речи. Изложение темы напоминает интонации тихой, искренней беседы. Ее эмоциональный строй, скрытый подтекст говорят нам, что это скорее внутренний диалог, переключки таинственно неуловимых зовов душевных глубин.

Allegretto $\text{♩} = 126$



При повторении темы в партии альты на фоне тоники, звучащей у виолончели, возникает контрапунктирующий голос. Это три звука — f, c, a, начало звукоряда тон-полутон, играющего в квартете особую роль, — зерно будущей темы фуги. Они звучат широко — legato, крупными длительностями, благодаря чему ясно слышны. Их выразительность контрастна общему складу темы и усиливает ее лирико-драматическое звучание.

Побочная партия (Es-dur) вносит в музыку первой

части более оживленный пульс и стремительность. Энергично звучат мотивы виолончели:

5

The musical score consists of five systems of piano and cello parts. The first system is marked with a box containing the number '5'. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand. The cello part provides a harmonic foundation with a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings: 'rit' (ritardando), 'dim.' (diminuendo), and 'p' (piano). There are also tempo markings: '♩ = ♩' and '♩ = ♩' with a fermata. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The score is written for piano and cello, with the piano part on the upper staves and the cello part on the lower staves.

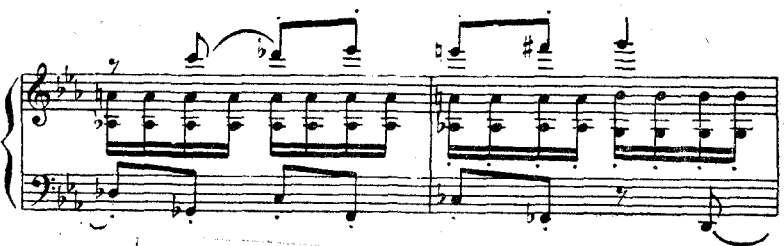
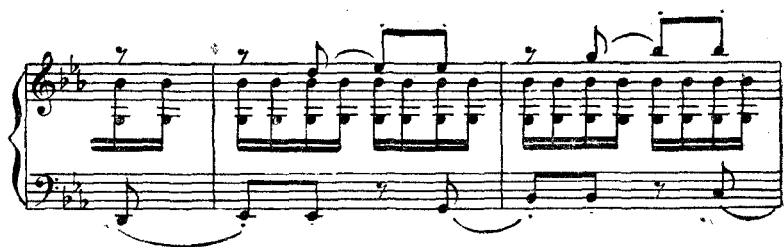
rit dim. p

♩ = ♩

♩ = ♩



Во втором предложении требовательно и настойчиво им отвечают реплики первой скрипки:



Начавшись канонической имитацией, мелодия скрипки переходит на новый путь. Восходящий оборот придает ей особую энергию и устремленность, в нем заложена интонационная основа темы фуги финала — тетрачорд гаммы тон-полутон.

Наплыв энергии, порожденный развитием побочной партии, растворяется к ее окончанию в спокойном звучании ми-бемоль-мажорной тоники¹. В целом весь этот раз-

¹ Редкий для Шостаковича случай гармонически и структурно замкнутой экспозиции.

дел экспозиции представляет собой единую волну музыкального развития.

Небольшое связующее построение, модулирующее в основную тональность, — хоральное последование аккордов — очень выразительно и при этом как-то поновому. Его глубокая экспрессивная лирика готовит возврат главной партии. Гармонические последования определяются двумя линиями голосов — нисходящим хроматизмом аккордов и движением баса по гамме тон-полутон (звукоряд, знакомый нам по побочной партии и готовящий тему фуги финала):



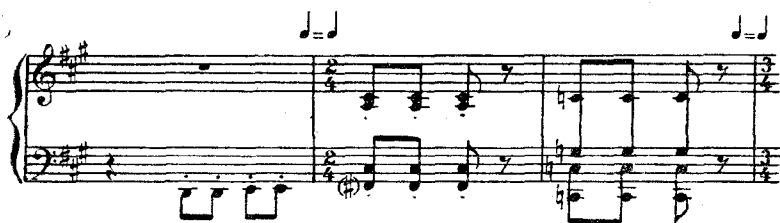
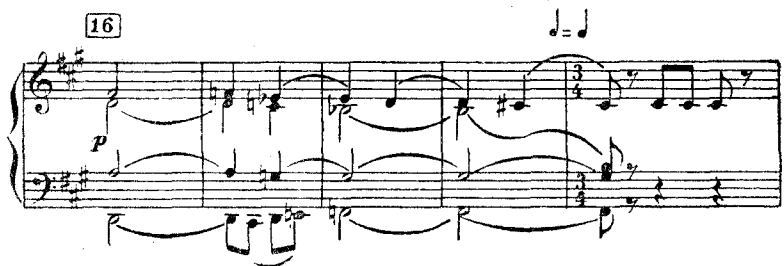
Контрастное противопоставление двух тем в репризе повторено, но в ином, более печальном аспекте. Первая из них звучит теперь в равномерно-«безразличном» ритме, пиццикато. В этом обличье она становится особенно призрачно-таинственной. Начальный ее звук, «вершина-источник» (фа-диез, дублируемый второй скрипкой *arco*) создает впечатление острого, горестного восклицания. Ритмическая «нивелировка» темы главной партии повышает экспрессивность альтового голоса и усиливает присущую ей печаль:



Тихая драматизация главной партии репризы в ее побочной партии становится более динамичной. Перенос темы в минор (в главную тональность) преобразует ее — она становится напряженно драматической, а реплики первой скрипки в еще большей степени, чем в экспозиции, готовят тему фуги — здесь зарождается не только ее мелодико-интонационный остов, но и созревают черты ее образа.

Как и в экспозиции, наплыв энергии, возникший в процессе развития побочной партии, к ее концу рассеивается, но итог развития здесь уже иной — пульсация тонического трезвучия фа-диез минора вносит тревогу, в нем нет былой ясности, успокоенности.

Кода, непосредственно идущая за побочной партией, синтезирует тематизм связки и главной партии.





В ее красивом холодноватом и траурном звучании, в ее философичности угасает музыка Allegretto.

В итоге первая часть соответственно ее форме — сонате без разработки — заключает в себе две волны развития, вторая из которых более драматична по своему характеру.

Вторая часть (Lento, d-moll) углубляет лирическое настроение первой. Это Lento (con sordini) создает атмосферу тишины, его утонченная прозрачная полифоническая фактура (с преобладанием двухголосия) насыщена выразительным тематизмом. Каждое мгновение текущего времени в звучании этой музыки предельно содержательно. Так неторопливо текут мысли у погруженного в раздумье человека, так нежно и замороженно звучат голоса спокойной тихой летней ночи — в выразительности Lento тонко переплетаются глубокий психологизм и тончайшая акварельная пейзажность.

Две темы этой части контрастируют друг другу по общему эмоциональному тону. Нежной парящей мелодии первой темы (близкой песенному жанру), ее высокому, светлому регистру противопоставлена углубленная и траурная мелодия второй, звучащей в басах.

Особенно прекрасна первая тема:

Lento $\text{♩} = 63$

17

con sord.
p

con sord.
p

см. тему фуги

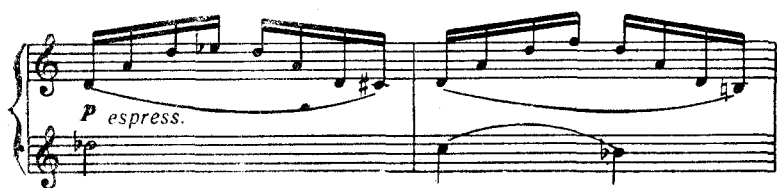
и т.д.

О ней можно сказать словами Пушкина — «печаль моя светла».

Тонкие акварельные краски этой музыки знакомы

нам в творчестве Шостаковича: вспомним побочную партию Интермеццо из Квинтета (см. пример на стр. 73), одну из тем его первой части (D в партитуре). Близок по общему характеру дуэт флейты и арфы из Largo Пятой симфонии. Общие мелодические контуры разбираемой темы напоминают также рисунок главной партии первой части этой же симфонии. Эта близость не случайна, она связана с той атмосферой глубокой задумчивости, которая господствует в Lento. В контрапунктирующем голосе возникают настойчиво проводимые последования по гамме тон-полутон — еще один этап подготовки темы фуги.

Красота одухотвореннейшего строя чувств, выраженного в этой музыке, достигает своей кульминации во втором проведении темы — в высоком регистре виолончели:

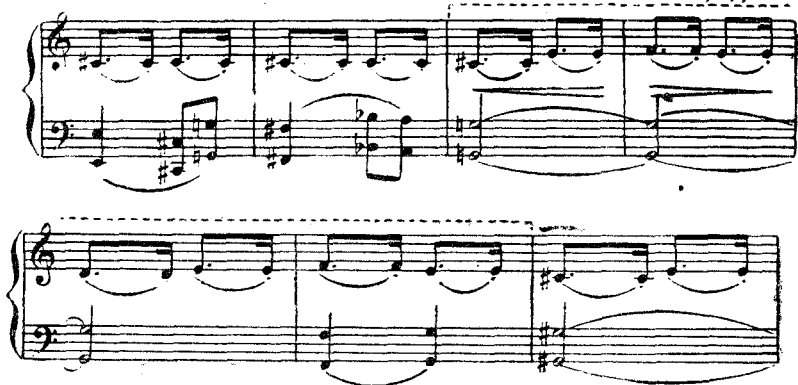


По внешнему облику в сочетании двух голосов можно увидеть политональное наложение ре минора и ре-бемоль мажора, но в действительности здесь сочетаются в одновременности два варианта единого ре минора (см. пример на стр. 213). Трудно воздержаться от восхищения столь тонким, ювелирным полифоническим мастерством. Два наклонения одной тональности в точках «пересечения» создают удивительный эффект эмоциональной утонченности, остроты.

Вторая тема, как зловещая тень, омрачает колорит *Lento*. Мелодия звучит на фоне повторения одного звука в пунктирном ритме и в характерном тембре октавного унисона басов. Все это углубляет ее траурный облик. В очертаниях мелодии слышна связь с темой побочной партии *Allegretto* (ходы по разложенному трезвучию), а контрапунктирующий голос своим ритмом готовит второй элемент темы фуги (особенно в тот момент, когда он прекращает «стояние на месте» и начинает свое восхождение):

20

The musical score shows three systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system starts with a treble staff playing a series of eighth notes and a bass staff with a single note (F#) and a 'pp' marking. The second system continues the melodic development in the right hand while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The third system shows further melodic and harmonic progression, with the left hand featuring some longer note values and phrasing slurs.



Второе проведение темы в более высоком регистре (у первой скрипки) звучит уже более тепло и создает основу для плавного, почти незаметного перерастания в репризу первой темы.

Мастерство незаметных тематических переходов, умение создавать плавное мелодическое развитие всегда поражает в музыке Шостаковича. Но в *Lento* из Седьмого квартета оно достигает особой тонкости. Вся часть пронизана единым дыханием, и при фактурном аскетизме (почти сплошное двухголосие) она звучит полно и льется перед слушателем как многоводный поток. Постепенное угасание к концу *Lento* заставляет насторожиться — ясно, что готовится решительный сдвиг, который и наступает в начале **финала** (*Allegro, fis-moll*).

Его вступление озаменовано вторжением коротких, «ударных» мотивов¹:

¹ Во второй части господствовали хореические мотивы, начало финала сразу возвращает нас к ритму главной партии первой части. Ямбичность ее тем полностью восстанавливается в финале, к тому же в усиленном виде — увеличивается длительность затактных долей, что связано с более энергичным движением.

Краткие трехзвучные мотивы вступления образуют цепи на основе звукоряда тон-полутона, неоднократно звучавшего на протяжении квартета. В теме фуги он, наконец, найдет свое наиболее полное выражение.

23 Allegro $\text{♩} = 176$



Их останавливает реплика альты, повторяющего последний мотив *Lento* (на нисходящем отрезке звукоряда тон-полутон — a, gis, fis, eis). Таким образом, переход к фуге совершается не сразу. Тем ярче ее появление.

В теме фуги воплощены сдерживаемые ранее чувства. Она звучит гневно, протестующе, ее развитие (экспозиция и разработка фуги) создает очаг напряженного и беспокойного действия.



Многообразные полифонические средства, представленные в фуге, направлены к одной цели — создать постепенно нарастающее возбуждение. Несмотря на смелость некоторых приемов (как, например, проведение темы виолончели и альты параллельными малыми секундами), звучание нигде не переходит через грань чрезмерной жесткости и диссонантности, оно становится лишь все более и более терпким, густым. Возникает образ нарастающего чувства возмущения, негодования. Здесь достигается полное соответствие между средствами музыкального языка и их выразительным воздействием.

Все возрастающее напряжение неуклонно стремится к кульминации. Как это типично для финалов камерных сочинений Шостаковича, и в этой разработке возникает

реминисценция темы медленной части — в данном случае первой. Общая эмоциональная атмосфера меняет облик темы — здесь она полна драматического пафоса и на фоне музыки действенной и предельно стремительной звучит как патетический монолог, как страстный призыв.

Момент кульминации ознаменован возвратом главной партии первой части, звучащей теперь яростно, — ее проводят в четырех разных тональностях (си-бемоль, фа, до и ля-бемоль минор) все четыре инструмента.

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system, starting at measure 38, features a powerful, driving melody with dense block chords and rapid sixteenth-note passages in both the right and left hands. The key signature changes from B-flat major to F major (two flats). The second system continues this intense texture with more complex chordal structures and rapid runs. The third system shows a slight relaxation of the texture but maintains the driving rhythmic momentum. The piece concludes at the end of the third system with a double bar line.

Так смыкаются начало и окончание квартета, протестующий напор темы фуги помогает реализовать скрытый драматизм начальной темы, помогает понять ее застенчивую скорбь, выявить ее скрытый подтекст.

Повторное проведение начальной темы квартета ведет к успокоению, умиротворению и существенному перелому — вместо ожидаемой репризы фуги начинается звучать новый вариант ее темы, принявший облик изящного вальса:

41

p con sord.

$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩} = \text{♩}$

И. Т. Д.

Гармоническая зыбкость фона, причудливость мелодической линии придают этой музыке какой-то особый таинственный и романтический характер, благодаря чему она звучит как «забытый вальс». Поэтому «укрошенная» тема фуги оказывается внутренне близкой главной партии первой части в ее призрачном, «пиццикатном» варианте, обе эти темы и проходят до самого конца финала, объединившись, чередуясь друг с другом. Начальная тема квартета определяет тонус заключительного раздела финала и постепенно подчиняет себе музыку вальса. В конечном итоге общее развитие двух тем приводит к почти точному воспроизведению коды первой части — ею заканчивается квартет. После всего пережитого кода звучит еще более сдержанно, драматично, но, как это свойственно Шостаковичу, вместе с тем и более просветленно.

Так замыкается второй круг образного развития. В каждом из них возникает порыв музыки действенной (побочная партия в плане первой части, fuga в плане всего квартета), в каждом из них этот порыв переходит к углубленной философичности коды.

Чрезвычайно важно то, что кульминация драматической действенности первого круга (побочная партия в репризе первой части) заключает в себе образное и тематическое предвосхищение темы фуги, а заключения обоих кругов почти точно совпадают. Последнее «слово» остается за кодой финала, катарсис которой как конечный итог квартета раскрывает до конца всю глубину и духовную красоту этого произведения Шостаковича.

* * *

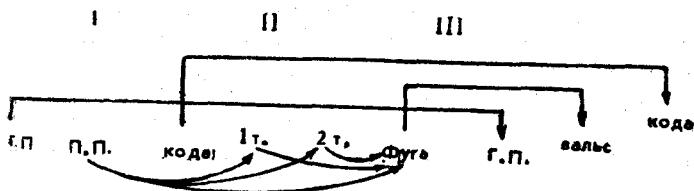
Композиция Седьмого квартета, как уже было отмечено, отличается особой цельностью, монолитностью, маленький цикл из трех частей воспринимается скорее как нециклическое произведение.

Целостность композиции квартета опирается прежде всего на образно-эмоциональное единство его музыки. Несмотря на тематические контрасты, это произведение лежит в единой эмоциональной плоскости, представляется воплощением одного многогранного образа в его развитии, во всем богатстве его внутренних противоположностей.

Отсюда вытекают отмеченные выше два круга (две

волны) развития, общая репризность структуры, благодаря которой весь квартет тяготеет к сложной трехчастной форме (первый раздел — Allegretto, второй — Lento и fuga, третий — синтетическая реприза в финале, от вторжения начальной темы до конца).

Отсюда понятны и тематические связи, объединяющие части Седьмого квартета. Это видно на следующей схеме:



Наиболее богатым интонационным «резервуаром» оказывается тема побочной партии первой части, заключающая интонации обеих тем Lento и фуги. Объединяющим началом является гамма тон-полутон, на отрезках которой основаны многие отдельные тематические обороты, входящие далее в тему фуги.

Одну из ведущих ролей в создании единства играет ладовое строение музыки квартета. Его отличительной чертой является тончайшая переменность и звучание в одновременности наряду с основной и другой тональностью. Эта двойственность ясно выражена уже в первой теме. Ее звукоряд, основанный на понижении ряда ступеней фа-диез минора, включает в себе все звуки гармонического соль минора и скрытый тетрахорд гаммы тон-полутон (см. пример на стр. 219).

Слушая начало темы, не вполне ясно усваиваешь ее тональность, ходы с-b-a, b-c-g готовы убедить наш слух, что это соль минор, но заключительный оборот cis-a-fis мгновенно меняет слуховую настройку и определяет основную тональность фа-диез минор.

За фа-диез минором скрыт соль минор. Несмотря на то, что такого рода ладовая переменность органически присуща музыке Шостаковича (на это впервые было указано в статье А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича». «Советская музыка», № 4,

1947 г., стр. 66), здесь она звучит совсем по-новому, что отчасти связано с наличием седьмой пониженной ступени фа-диез минора (es), образующей с тоникой интервал увеличенной секунды (fis-es) — характерную интонацию гармонического соль минора.

Еще большая тональная раздвоенность слышится в теме фуги. Ее первая часть, построенная на звукоряде тон-полутон, может быть услышана в тех же двух тональностях. Остановка на звуке cis подчеркивает основную тональность как ее квинта, но в дальнейшем продолжении темы отчасти реализуется иной ладовый подтекст этого звука — четвертая повышенная ступень соль минора. Вторая половина темы звучит с ясным уклоном в тональность соль минор (см. пример на стр. 208; звукоряд темы см. в примере на этой стр.).

Тончайшая, «ювелирная игра» ладовыми оттенками возникает в теме второй части, реализующей несколько вариантов ре минора (см. следующий пример).

Вторая тема Lento также ладово очень утонченна и легко «соскальзывает» из до-диез минора в ре минор.

Все варианты минорного лада, используемого в Седьмом квартете, представлены в следующем примере:

Ладовый строй квартета

1-я тема
II ч. 1-е проведение

II ч. 2-е проведение

III ч. тема фуги

III ч. 1-я тема

III ч. 2-я тема



Примечательно, что гамма тон-полутон, играющая столь большую роль в тематизме квартета, возникает здесь на совершенно новых основаниях, чем это имело место в прошлом,—без всякого влияния уменьшенного лада, на основе лишь понижения ступеней минорного лада.

Ладовое мышление Шостаковича стало в Седьмом квартете, таким образом, еще более богатым и утонченным. Вместе с тем музыка этого квартета обладает какой-то особой мудрой простотой и усваивается с поразительной легкостью. Скрытый ладовый подтекст придает ей тот особый оттенок таинственности, фантастичности, который определяет характер квартета.

Такая тональная раздвоенность заставляет вспомнить некоторые образцы музыки прошлого, как, например, «Забывтый вальс» № 1 Листа, в котором реприза звучит на полтона выше; сходную игру тональностей мы встречаем в Мазурке Шопена a-moll, op. 59 № 1, Сказке Метнера f-moll, op. 26 № 3. Во всех этих произведениях на их репризах лежит печать иллюзорности, призрачности.

В квартете Шостаковича подобный эффект, возникший ранее при сопоставлении тем на расстоянии, принимает качественно новый характер, перенося соотношение двух тональностей из разновременного в одновременное.

Иллюзорность образа, лежащего в основе квартета, глубоко человечна и реалистична — она является отражением истинных человеческих переживаний, знакомых и понятных каждому мыслящему и эмоционально богатому человеку.

В этой психологической углубленности, правдивости, в простоте и лаконизме выражения глубоких и тонких личных переживаний и заключается ценность Седьмого квартета Шостаковича.

ВОСЬМОЙ КВАРТЕТ

для двух скрипок, альты и виолончели
ор. 110, c-moll¹

Летом 1960 года Д. Д. Шостакович жил некоторое время в Дрездене, где работал над музыкой к советско-германскому кинофильму «Пять дней, пять ночей». Кадры этого фильма, рисующие ужасы фашизма и войны, произвели неотразимое впечатление на композитора и толкнули его на создание нового музыкального произведения. Им стал Восьмой квартет, написанный в течение трех дней. В этом сочинении Шостакович воплотил, по его словам, свои глубоко личные переживания, связанные с сюжетом кинофильма. Восьмой квартет посвящен памяти жертв войны и фашизма.

Первое же ознакомление с этим сочинением вызывает глубокий эмоциональный отклик. Реминисценции тем из различных сочинений Шостаковича наводят на мысль об известной автобиографичности квартета. Некоторые из «цитат» даны почти «дословно», некоторые — в измененном виде, но все они органично входят в музыкальную ткань квартета. Последняя отличается простотой и ясностью, что позволяет слушателю легко проникнуть в мир образов этого прекрасного музыкального произведения, почувствовать всю силу переживаний его автора, их искренность и человечность.

¹ Написан в июле 1960 года. Впервые был публично исполнен 2 октября 1960 года, Ленинград, зал им. Глинки. Исполнители — квартет им. Бетховена.

Ввиду того, что партитура квартета стала известна автору книги в то время, когда рукопись уже находилась в производстве, оказалось невозможным дать подробный анализ с нотными примерами.

Пять идущих без перерыва частей образуют строгую целостную композицию, обрамленную сходными по музыкальному материалу частями — двумя Largo. В их основе лежит фугированное развитие лейттемы квартета, знакомой нам по прежним произведениям композитора — это мотив D-Es-C-H (начальные буквы инициалов автора, см. сноску на стр. 177)¹. В квартете он воспроизведен в строго классическом облике² и напоминает темы фуг Баха (особенно до-диез-минорную из первого тома: он состоит из тех же звуков, расположенных в ином порядке). Это определяет характер крайних частей. Они захватывают своей эмоциональной углубленностью, строгой логичностью и простотой. В этой по-баховски благородной музыке слышится вместе с тем что-то близкое Мусоргскому. И как за тихой песнью юродивого встает целый мир народных страданий, так и в этой сдержанной музыке запечатлелись переживания людей нашей эпохи, перенесших так много тяжелых утрат.

В первой части (Largo, c-moll) в развитие основной темы вплетены начальные фанфары Первой симфонии Шостаковича. Но звучат они совсем по-иному — не задор молодости, а умудренность зрелости слышится в них. Так охватывая умственным взором прошлое, человек вспоминает переживания юных лет сквозь призму всей своей жизни. Как отклик на эту реминисценцию возникают две печальные и задушевные мелодии. Они приносят в несколько суровую музыку Largo лирическую теплоту. Их нет в финале (Largo, c-moll), как нет в нем и отзвуков

¹ Первая часть написана в концентрической форме: А — фугато на теме D-Es-C-H; В — вторая, тоже до-минорная тема; С — третья до-минор-мажорная тема; В₁ — развитие второй темы, А₁ — реприза второй половины раздела А.

Финал — fuga на тему D-Es-C-H с удержанным противосложением в пределах экспозиции и части разработки. В качестве репризы использован несколько измененный раздел А из первой части.

Благодаря общности основной темы и приемов ее развития финал является сжатой концентрированной и структурно измененной репризой первой части.

² Четыре звука изложены половинными длительностями. Последний из них — половина с точкой, последняя же четверть такта — предъем на тоническом звуке «до», вливающимся в следующий такте в последний звук темы — тоже «до», длящееся целый такт.

Первой симфонии. Благодаря этому характер последней части еще более сосредоточенный, fuga на лейттему держит слушателя в пределах единого, все более сгущающегося скорбного настроения. Но сила художественного обобщения, эстетическое совершенство возвышают эту музыку, она воплощает духовную красоту, глубину и проникновенность человеческой мысли.

Вторая часть (*Allegro molto, gis-moll*) переносит нас к сочинениям Шостаковича эпохи войны и воссоздает ее образы. По общему колориту эта часть напоминает «токкату» из Восьмой симфонии: то же механистическое движение основного голоса, те же «удары» аккордовых массивов. Но вместе с тем в ней больше человечности. Основная тема второй части — короткий мотив, вырастающий из одной каденционной попевки первой части. В *Allegro molto* в измененном виде она выполняет функцию начального толчка, тематического зерна.

В этой интонации (как и в соответствующем ей мотиве первой части) претворен жанр народных причитаний, так хорошо знакомых нам по творчеству Мусоргского («Светик Савишна», «Сиротка» и др.).

Вырастающее из начального тематического зерна развертывание сочетает в себе натиск общих форм движения (именно в этом и проявляется сходство с «токкатой» из Восьмой симфонии) с неоднократными прорывами лейттемы, звучащей теперь страстно и гневно. Таким образом, и начальный момент тематического развития, и отдельные его этапы проникнуты живым человеческим чувством, что и кладет печать на общее впечатление от *Allegro molto*.

Все возрастающее напряжение этой музыки в момент кульминации приводит к появлению до-минорной темы из финала Фортепьянного трио Шостаковича¹. Здесь ее

¹ По роли в форме эту тему можно условно считать побочной партией той модифицированной сонатной формы, в репризе которой вторая тема проходит без тонального изменения, но с переменной инструментовки. Этот прием был употреблен Шостаковичем в Виолончельном концерте — там побочная партия первой части, излагаемая в экспозиции солирующей виолончелью, была поручена в репризе солирующей валторне. В данном случае эта «побочная партия» в репризе воспроизводится на основе оригинальной вертикальной перестановки: в экспозиции ее мелодию исполняли в двух-октавном удвоении две скрипки, с широкими арпеджио сопровождения у альты и виолончели; в репризе мелодия звучит у альты и виолончели, а сопровождение — у двух скрипок.

звучание воспринимается как символ человеческого страдания. Ее второе проведение в конце части внезапно прекращается до окончания фразы—словно прерывается на полуслове трагическое повествование, под наплывом сильного чувства обрывается взволнованная речь. Этим выразительным многоточием оканчивается вторая часть, остающаяся как бы незавершенной. Ее логическим продолжением явится четвертая часть.

Третья часть (*Allegretto*, *g-moll-G-dur*) — отход от мучительных переживаний, воплощенных во второй части, своего рода «интермеццо». Действие на время переключается в фантастический мир, в ритме вальса проносятся ряд призрачных образов. В музыке *Allegretto* поражает сочетание юмора, горестности, ласковости и шутовскости.

Первая и основная тема *Allegretto* — вариант лейт-темы, квартета, принявшей здесь неожиданно скерцозный облик. Мелодия вальса причудливо-прихотлива, грациозна. Ее фон, напротив, несколько нарочито простоват и воспроизводит обычную формулу вальсового аккомпанемента (их эстетический контраст подчеркивается и чисто музыкальным — при соль миноре аккомпанемента мелодия изложена в соль мажоре).

В центральном эпизоде, как мимолетное видение, возникает лирически выразительная мелодия в высоком регистре виолончели (на фоне хроматических пассажей параллельными квинтами у скрипок). Она, словно обаятельный женственный образ, покоряет своей чистотой и какой-то завроженностью.

В хоровод вальсовых тем неожиданно включается начальный мотив Виолончельного концерта, усиливающий капризную изысканность музыки *Allegretto*. Его роль раскрывается полностью лишь в **четвертой части** (*Largo*, *cis-moll*), где он воплощен в совершенно ином облике, звучит как гневное обличительное восклицание, как протестующий ответ эмоциональному натиску образов зла второй части и становится здесь близким мотиву «Обнажите головы» из хоровой поэмы «Девятое января» и Одиннадцатой симфонии Шостаковича. По своей роли в драматургии квартета он аналогичен типичному для Шостаковича «кульминационному провозглашению», но в отличие от других случаев возникает не непосредственно вслед за музыкой, так или иначе воспроизводящей обра-

зы насилия и жестокости (в данном случае — второй частью), а после «интермеццо» — третьей части.

В четвертой части мотив из Виолончельного концерта играет роль рефрена, на его патетические интонации отличаются три темы (три эпизода рондообразной формы этой части).

Первая из них сурово драматична и по своему облику напоминает некоторые моменты из Одиннадцатой симфонии, хотя и не похожа ни на одну из ее тем.

Вторая — как бы доносящийся издали скорбный напев революционной песни «Замучен тяжелой неволей». Он изложен и гармонизован предельно просто — тема звучит неожиданно чисто и ясно и трогает своей задушевностью. Эта цитата чрезвычайно конкретизирует характер музыки Largo.

Третья тема — реплика Катерины Измайловой из финала оперы: это тот момент трагедии, когда в измученной, преступной душе героини вспыхивает чистое и высокое чувство любви, это ее слова: «Сережа! Хороший мой!» (см. цифру 479 клавира оперы и далее). Звучащая в высоком регистре виолончели, полная беспредельной нежности мелодия становится здесь обобщенным воплощением моральной чистоты и преданности. Непередаваемая красота и выразительность этого светлого момента делают его лирической, «тихой» кульминацией всего квартета.

В целом это Largo драматично и вместе с тем созерцательно, как момент раздумий, воспоминаний. Музыкальное развитие этой части, направленное от гневного протеста к примиряющей просветленности, постепенно переходит к скорбной сосредоточенности финала, замыкающего собой развитие образов квартета.

* * *

Композиция Восьмого квартета проста и ясна. Выразительность крайних, обрамляющих частей носит обобщенный характер — они лишены контрастов, сосредоточены в пределах одного настроения. Три средние части, напротив, более конкретны по своему содержанию и внутренне контрастны. При этом вторая и четвертая части — два несходных драматических центра квартета. Действенности второй части отвечает созерцательность четвертой. Allegretto — структурный центр композиции — бытовая

по жанровым корням и призрачно-скерцозная по образной выразительности часть.

В композиции квартета скрещиваются два принципа.

Первый из них — концентричность в расположении частей по их выразительности: обобщенная философичность (первая часть), драматизм (вторая часть), призрачность (третья часть), драматизм (четвертая часть), обобщенная философичность (пятая часть).

Второй принцип — принцип «скачка с заполнением» в расположении частей по типу движения и темпу: 1-я часть — мерное движение *Largo*; скачок возникает на грани второй части — это активнейшее *Allegro molto*; далее наступает выравнивание — умеренное *Allegretto*; наконец, возвращение к исходному моменту — две последние части записаны в темпе *Largo*, но при этом четвертая часть полна контрастов и поэтому более динамична, чем пятая, которая соответствует началу квартета.

В точке пересечения двух композиционных линий — в четвертой части сочетаются драматизм и сосредоточенность — два основных типа выразительности квартета¹.

Такая композиция не только стройна и логична, она очень выразительна. Тонус крайних частей — этого своеобразного реквиема — определяет характер и идею всего произведения. Средние части как бы детализируют, уточняют смысл целого, приносят в музыку остроту человеческих страстей: возникнув во второй части, они постепенно растворяются в сосредоточенности четвертой и исчезают в философичной углубленности финала.

Цельности квартета способствуют и образные «арки».

Первая соединяет три лирических момента: одну из мелодий первой части, центральный эпизод *Allegretto* и реминисценцию из оперы в четвертой части. При этом эмоциональная напряженность и эстетическая «наполненность» этих трех моментов последовательно возрастают — реплику Катерины Измайловой можно считать, как было сказано выше, лирической кульминацией квартета.

¹ Тональный план квартета тесно связан с его композицией. Крайние части написаны в *c-moll*, с которым родственна, находится в кварто-квинтовом соотношении тональность третьей части (*Allegretto*): *g-moll* — *G-dur*. Тональности двух драматических центров контрастны — *gis-moll* и *cis-moll*, но между собой они также находятся в родственном кварто-квинтовом соотношении.

Вторая «арка» соединяет конец второй части и начало четвертой. Благодаря этому Allegretto становится действительным «интермеццо», как бы огромным «трио» в трехчастной форме целого, а общая концентричность построения квартета становится реально ощутимой.

Полная замкнутость композиции, ее симметричность, развитие одной лейттемы, скрепляющей все части, превращают цикл из пяти частей в одно монолитное целое. Циклическая форма при этом становится подобием одностанной нециклической репризной формы, охватывается единым актом внимания, образует подобие архитектурной арки. При таком решении формы сонатного цикла резко уменьшается самостоятельность отдельных частей и усиливается слитность целого.

Партитура Восьмого квартета очень проста, в ней преобладает реальное четырехголосие. Вместе с тем звучание поражает своей «оркестровой» полнотой. Так внутренняя значительность, идейная «масштабность» квартета ведет к его симфоничности.

Идейная значительность, ясность намерений автора, мелодичность, простота гармонии делают эту музыку доходчивой, обращенной к сердцам многих слушателей.

Глубина содержания и доступность его воплощения ставят Восьмой квартет в ряд наиболее примечательных музыкальных произведений нашей эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одна из особенностей камерно-ансамблевой музыки Шостаковича, по сравнению с симфоническим творчеством, заключается в меньшей степени коренных контрастных противопоставлений, в детализации, углублении одной образной сферы, в воплощении особенно тонких эмоциональных перемен, хотя иногда и в камерные сочинения проникают симфонические черты, появляются резкие контрастные противопоставления (Фортепьянное трио, Третий и Пятый квартеты).

Наиболее совершенное воплощение камерные принципы получили в Фортепьянном квинтете и Четвертом квартете. В этих сочинениях особенно удивительно единство эмоционального тонуса основных частей, сопоставленных с контрастным «фоном» (скерцо в Квинтете, первая часть в квартете).

Первый, Шестой и Седьмой квартеты также сугубо камерны, в них совсем отсутствует сопоставление с контрастным фоном, скерцо в Первом и пассакалия в Шестом квартетах создают лишь небольшие образные отклонения, столь необходимые в таких моноэмоциональных циклах.

В Фортепьянном трио контраст двух последних частей первым двум играет более существенную роль и выражает основную идею произведения. То же относится и к контрасту средних частей по отношению к крайним в Третьем и Пятом квартетах. Но эти три цикла наиболее «симфоничны». К ним близок в этом отношении и Восьмой квартет.

Виолончельная соната благодаря влиянию Прокофье-

ва — произведение менее характерное для творческого облика Шостаковича (наиболее специфичным является ее Largo).

Второй квартет стоит особняком. Его лучшие, средние части образуют лирико-драматическую, чрезвычайно камерную по типу образности «сердцевину», крайние части — своего рода контрастное обрамление.

Каковы же образы, типичные для камерного инструментального творчества Шостаковича и менее типичные для симфонического?

В камерной музыке наблюдается гораздо больше оттенков лирики, больше тем, сплавливающих черты разных лирических жанров. Лирические образы представлены шире, богаче и занимают более самостоятельное положение. В большинстве случаев лирическим темам не противостоят резко контрастные образы, их развитие не приводит к резким переломам в настроении.

В симфониях Шостаковича напевные темы обычно бывают связаны с речитативностью, их лирика носит более углубленно-философский характер. Это медленные главные партии симфонических сонатных Adagio и Moderato. При этом они — только начальный, отправной тезис, в процессе развития приходящий зачастую к своему отрицанию. В разработках темы главных партий трансформируются и часто приобретают гротескно-маршевый характер (в Пятой и Восьмой симфониях).

Пример лирически углубленной медленной части — Largo Пятой симфонии (наиболее лиричной из всех симфоний зрелого периода творчества композитора). Однако его начальное сосредоточенное настроение в процессе музыкального развития приходит к напряженнейшей драматической кульминации, типичной для симфонической драматургии.

Вторая си-минорная тема второй части Седьмой симфонии Шостаковича (цифра 76 партитуры) по своему эмоциональному строю близка побочной партии второй части Неоконченной симфонии Шуберта. Но обаяние этой нежной, вкрадчивой темы быстро нарушает центральный эпизод, близкий по музыке к эпизоду «нашествия» из первой части. Он резко омрачает настроение, созданное «шубертовской» темой, в то время как в камерных произведениях общее окружение подобных тем никогда не приводит к резкому контрасту.

Такие темы «шубертианского» плана, сочетающие большую внутреннюю проникновенность с особой простотой, искренностью и доверчивостью — это побочные партии *Andante* Пятого квартета и первой части Виолончельной сонаты. К ним приближается русский песенный эпизод в «скерцо» из Четвертого квартета.

В камерно-ансамблевой музыке, наконец, имеется галерея тонко индивидуализированных лирических тем. Это прежде всего многочисленные оттенки тонкой, «молчаливой», субъективной лирики, душевной «исповеди», тихих признаний. Вспомним обе темы Интермеццо из Квинтета, Речитатив Второго квартета, *Andantino* Четвертого, *Andante* Пятого, *Lento* Седьмого и другие эпизоды квартетов. Среди симфоний лишь вторая тема *Largo* Пятой (дуэт арфы и флейты) приближается к выразительности, свойственной камерной музыке, и, в частности, к мерцающему звучанию побочной партии Интермеццо.

Глубина мысли обычно сочетается в камерной музыке с тихой проникновенностью, как, например, в теме Фуги из Квинтета.

В высшей степени специфична для камерной музыки тема Речитатива Второго квартета. Отличие ее от речитативных тем в симфониях очень существенно. В симфониях подобные темы являются обычно ответом на драматические кульминации и звучат эмоционально приглушенно, в квартете же речитатив — самостоятельная тема, воплощающая глубокое страстное чувство.


Фантастика, призрачность мало характерны для симфоний, но занимают значительное место в камерно-ансамблевых произведениях (скерцо в Первом и Четвертом квартетах, почти весь Седьмой квартет, *Allegretto* Восьмого, отдельные моменты разработки в Виолончельной сонате). Специфически камерный Вальс из Второго квартета, в нем совершенно неповторимо сочетание таинственности, причудливости с драматической страстностью, скорбностью, представленное в несколько матовых тонах квартетного звучания.

Круг лирических тем ансамблевой музыки Шостаковича включает образы детского простодушия, беззлобную шутку, чистую грусть. Но при этом не следует забывать, что свойственные его симфониям трагедийность, глубина философского мышления тоже

затронуты в наиболее симфонических по духу камерных произведениях — Фортепьянном трио, Третьем, Пятом и особенно Восьмом квартетах.

Лирическое наклонение камерной музыки Шостаковича накладывает печать на характер ее жанровых связей. В ее тематизме преобладает, как в этом можно было убедиться из аналитических глав, влияние песенных, и танцевальных жанров в их лирическом аспекте, жанр инструментального наигрыша с его пасторально-лирическими ассоциациями, проникновенная речитативность, передающая неуловимые оттенки человеческой речи. К этому нужно добавить столь любимые композитором старинные жанры (пассакалия, сарабанда, хорал).

Именно в камерно-ансамблевой музыке композитор чрезвычайно большое внимание уделяет лирической и драматической трактовке танцевальных жанров, и в первую очередь вальсу, следуя в этом традиции Чайковского (у которого, однако, вальсовость играла также значительную роль и в симфоническом творчестве). Наиболее полноценно в лирико-драматическом аспекте применен этот жанр в третьей части Второго квартета, которую сам автор назвал Вальсом. Лирическая трактовка вальса использована в финалах Третьего и Седьмого квартетов, в темах из скерцо Первого и Шестого квартетов. В Allegretto Восьмого квартета дан ряд вальсовых тем, претворенных в призрачно-скерцозном аспекте.

Не менее характерно использование прямолинейной ритмической фигуры польки () Ее ямбический напор способствует подвижности и оживленности тем, связанных с этим жанром. Однако в камерной музыке Шостаковича «чистых» форм польки не встречается (русская музыка использовала польку много меньше, чем вальс), и трактуется она в лирическом плане (главная партия первой части Третьего квартета, второй эпизод его финала, также второй эпизод «скерцо» Четвертого квартета).

В симфонической музыке жанр вальса используется Шостаковичем редко. Известные примеры — побочные партии первых частей Первой и Десятой симфоний, флейтовая тема в третьей части Седьмой (112 партитуры). Полька и близкий ей по ритмике галоп находят довольно широкое применение, но по преимуществу в гротеско-

вой или скерцозной трактовке (финалы Шестой, Восьмой, Девятой, Десятой симфоний).

Марш как метод обобщения, играя огромную роль в симфониях Шостаковича, проявляется в камерно-ансамблевых его сочинениях лишь в модифицированном виде — этот жанр связан с широкой перспективой, с образами коллективных массовых действий, шествия — и часто трактуется Шостаковичем либо в героическом плане (кода финала Пятой симфонии), либо в резко гротескном, воплощая образы грубого, отрицательного начала (маршевые эпизоды в разработках первых частей Пятой и Восьмой симфоний, эпизод «нашествия» в Седьмой симфонии). Оба эти аспекта выразительности мало свойственны камерной музыке. Однако и в ней в модифицированном виде жанр марша играет особую роль, способствуя воплощению уравновешенности, придает музыке объективный, эпический характер, мужественность. В той или иной степени сказывается воздействие маршевости в главной партии первой части Пятого квартета. В двух темах вариаций (из Первого и Второго квартетов) маршевый ритм усиливает в лирической по своему существу теме эпически-повествовательное начало.

Помимо танцевальных тем определенного жанра в творчестве Шостаковича имеется большое количество тем обобщенно-танцевального типа, т. е. таких, в которых трудно дать точное наименование танцу, лежащему в их основе. Однако при жанровой определенности его камерного творчества количество таких тем относительно невелико. К числу наиболее характерных примеров нужно отнести обе темы главной партии финала Фортепьянного трио.

Ряд тем в камерно-ансамблевых произведениях основан на интонациях и ритмических оборотах в характере народных наигрышей. Они сочетают в себе танцевальные и песенные элементы, им присуща свободная вариантность, импровизационность. Их появление вносит в музыку Шостаковича светлое пасторальное или эпическое начало — вспомним первые части Второго, Четвертого квартетов, Прелюдию и Финал Квинтета, отдельные темы скерцо из Виолончельной сонаты. Этот жанр, однако, в одинаковой степени типичен для всей инструментальной музыки Шостаковича. С ним связаны побочная и заключительная партии первой части Седьмой симфонии, глав-

ная тема финала Восьмой. Большую роль он играет и в цикле прелюдий и фуг — в прелюдиях A-dur, E-dur, Fis-dur, As-dur, фугах D-dur, A-dur, E-dur, b-moll, As-dur.

В творчестве Шостаковича, как это много раз подчеркивалось, большую роль играет речитатив.

В области вокальной музыки Шостакович проявляет больший интерес к драматическим сценам, чем к романсовой лирике; Мусоргский в этом отношении ближе ему, чем Чайковский или Рахманинов. Выразительность интонаций броского слова, речевого оборота имеет не меньшее значение, чем чисто музыкальная, мелодическая. Отчасти именно с этим обстоятельством и связана большая роль речитатива, как важнейшего принципа мелодической организации. Используя традиции русской музыкальной классики, Шостакович опирается на мелодический речитатив, в чем можно убедиться, просматривая клавиры «Катерины Измайловой» и вокального цикла «Из еврейской народной поэзии».

Органическая связь между различными сферами его творчества заключается, между прочим, и в том, что речитативность вокальной мелодии влияет на склад и строение инструментальных мелодий, на принципы организации инструментального тематизма. Но корни последнего лежат не только в области вокальной музыки. Инструментальный речитатив, как известно, явление, имеющее давнюю историю. Поскольку искусство старых мастеров полифонии — один из источников творчества Шостаковича, инструментальный речитатив Баха, Генделя также преломлен в его произведениях. И наследие XIX века — речитативы Бетховена, Берлиоза, Франка, а также Малера, стоящего на рубеже двух веков, не прошли бесследно для композитора.

Внедрение речитативности говорит еще и о другом. Возможный речевой подтекст многих мелодических оборотов гармонирует со скрытой театральностью музыки Шостаковича. Мы упоминали о театрализованности скерцо из Фортепьянного трио (см. на стр. 85—86). Но это качество свойственно и другим моментам его музыки. Имеется оно и в финале Трио, с его почти реально ощутимой драматической танцевальностью. Эта музыка могла бы послужить основой театрализованной пантомимы¹.

¹ Возникает аналогия — замысел М. Фокина о балетной постановке «Равсодии на тему Паганини» Рахманинова, осуществлен-

Спецификой камерно-ансамблевой музыки по сравнению с симфонической является все же относительно меньшее влияние театра и киноискусства. В нее от этих искусств проникает в основном рельефность речевой выразительности, а порой и пластичность жеста. Напомним об одной из тем первой части Четвертого квартета (пример на стр. 139), о «скульптурности» пассакалии из Фортепьянного трио, о ритмическом многообразии главной партии первой части Третьего квартета (как бы воссоздающей «портрет» молодости, с ее подвижностью, гибкостью).

В симфонической же сфере влияние кино-театральных жанров сказывается прежде всего на драматургии крупных форм, на чрезвычайно зрелищно-выразительной конкретности многих образов. Доказательством этого тезиса являются Седьмая, Восьмая и особенно Одиннадцатая симфонии Шостаковича¹.

* * *

Известно внимание Шостаковича к старинным жанрам, внутренняя выразительная сущность которых так привлекает его. Таковы жанры, связанные с музыкой глубокого этического содержания, с музыкой благородной и возвышенной—пассакалия, сарабанда, хорал, инструментальная ария. Пассакалия играет очень большую роль в композиции его инструментальных циклов, поэтому речь о ней будет идти в разделе, им посвященном.

Жанр хорала имеет особое значение; Шостакович не пишет чисто хоральных тем (исключение — первая тема третьей части Седьмой симфонии), но хоральный склад фактуры, вкрапляясь в ткань певучих мелодий, нередко образует «темы-эмбрионы» в их тематически концентрированном развертывании. Примеры — Романс из Второго квартета, *Andantino* из Четвертого, Фуга из Квинтета, крайние части Седьмого и Восьмого квартетов. В этих

ный им в 1939 г. См. письмо С. Рахманинова и комментарии к нему. («С. В. Рахманинов. Письма». М., 1955. Письмо № 555, стр. 542).

¹ Эти вопросы могут быть полностью освещены лишь на основе изучения всей музыки Шостаковича. Здесь требуется исследование связей между его кино-, балетной, театральной, оперной, ораториальной музыкой (т. е. музыкой, связанной с конкретным сюжетом, со словом, жестом) и инструментальной музыкой — как камерной, так и, особенно, симфонической.

и других произведениях хоральные «темы-эмбрионы» появляются в репризной части формы и постепенно начинают играть все большую роль, приобретая в коде ведущее положение. Их развитие воплощает перерастание эмоций от открытой патетики кульминационных разделов до тихого, молчаливого самоуглубления код. Хоральность типична для код многих сочинений Шостаковича в обеих сферах его инструментальной музыки, но в камерной она достигает особой выразительности, как, например, в Пятом квартете, в котором высокие по регистру «хоралы» озаряют своим чистым светом коду финала.

Жанр старинной инструментальной арии используется Шостаковичем преимущественно в камерной музыке¹. Он также служит средством воплощения строгих, этически значительных образов. Характерно, что в своем «чистом» виде этот жанр также не используется композитором — вспомним сочетание его с русской песенностью в Интермеццо из Квинтета и в Andantino из Четвертого квартета, где к сплаву этих двух жанров добавляется третий — сарабанда. Типичное для Шостаковича претворение жанра старинной арии в Largo из Виолончельной сонаты связано с текучим тематически концентрированным развертыванием, усугубляющим тот характер медленного размышления, который так тесно связан с этим жанром.

* * *

Все камерные инструментальные ансамбли Шостаковича, как это было отмечено еще во введении, — произведения, написанные в форме сонатного цикла. Поэтому важная проблема музыкальной драматургии, всегда очень гибко и тонко резонирующей на характер идейно-художественного содержания, самым непосредственным образом связана с вопросом о трактовке сонатной и циклической форм в камерной музыке Шостаковича.

В симфониях Шостакович создает несомненно наиболее масштабные, сложные композиции циклов, наиболее развитые, богатые конфликтным развитием части, написанные в сонатной форме.

¹ Вторая тема третьей части Седьмой симфонии (Largo, 106) близка этому жанру.

По сравнению с симфониями камерно-ансамблевые произведения в целом несколько скромней, проще. Их сонатные и циклические формы обладают своими особенностями, но обобщения о принципах строения сонатной и циклической форм в отношении камерного творчества Шостаковича невозможны без постоянного сравнения со спецификой этих форм в его симфоническом творчестве. Более того, ведущая роль последнего заставляет нас в некоторые моменты в первую очередь обращать внимание на закономерности его сонатной и циклических форм в симфониях.

Если в симфонической музыке Шостакович выступает как преобразователь, создающий принципиально новый вид медленной сонатной первой части цикла, то в камерных произведениях он придерживается более традиционных норм.

Сонатные композиции первых частей симфонических циклов — их идейные центры, грандиозные эпические полотна; сонатные композиции первых частей камерно-ансамблевых циклов — либо небольшие вступления, либо лишь отправные точки в композиционном развитии произведений. Лишь в Пятом и Шестом квартетах сонатные первые части — основные.

Тематизм симфонической сонатной формы — обобщенный, в нем трудно найти связи с определенными бытовыми жанрами. Тематизм сонатной формы камерно-ансамблевой музыки более конкретен, в нем ясно различима опора на народные бытовые жанры.

Следует различать сонатную форму первых частей и финалов.

В первых частях камерных сочинений Шостаковича, за исключением Фортепьянного трио, отсутствует вступление как самостоятельная часть формы или вступительная тема внутри главной партии (что так типично для его симфоний).

Объясняется это тем, что начиная с Пятой симфонии вступительная тема или вступление имеет у Шостаковича обычно характер философски-значительного тезиса, этического постулата. Общий облик сонатных частей циклов камерной музыки не требует такого рода тем. Вступление в первой части Трио носит чисто элегический характер и является своего рода эпитафией.

Главные партии в большинстве случаев (кроме Пятого квартета) не обладают внутренне контрастными элементами, что существенно отличает их от главных партий первых частей симфоний и говорит о большей образной простоте. Опора на жанры народного наигрыша (Второй квартет), польки (Третий квартет), простой детской песни (Шестой квартет) хорошо гармонирует со структурными особенностями этих тем.

Темп преобладает умеренно оживленный. Умеренно медленный темп бывает связан с претворением жанра романса (Виолончельная соната и Фортепьянное трио) и не влечет за собой столь же широко развернутых тем, как в медленных первых частях симфоний.

Танцевальные жанры, претворенные в побочных партиях Трио, Первого, Второго, Пятого квартетов, также менее типичны для симфоний. Обычный для классической сонатной формы «сдвиг» в побочной партии имеется лишь в Третьем квартете, иногда он заменяется появлением контрастной середины (первая часть Пятого квартета, финал Четвертого). Эта особенность формы свойственна в равной мере произведениям обоих видов инструментальной музыки Шостаковича.

Контраст двух тем в камерных произведениях довольно значителен и во всяком случае очень нагляден, так как связан с четко различимыми жанровыми противопоставлениями. Наибольшей силы он достигает в первой части Пятого квартета, где возникает раскол экспозиции на две контрастные сферы — явление редкое для сонатной формы Шостаковича. Наименее контрастна экспозиция первой части Шестого квартета.

В этом заключается одно из существеннейших отличий сонатной формы камерных произведений от симфонических. В последних контраст между главной и побочной партиями отходит на второй план по сравнению с противопоставлением единой по образному содержанию экспозиции и разработки (более подробно об этом будет сказано несколько далее).

В главной и побочной партиях обычно проявляется присущий Шостаковичу метод разворачивания, их большей частью трех- или двухчастные формы пронизаны текучестью, разделы свободно перерастают один в дру-

гой¹. В камерных произведениях их масштабы, естественно, меньше и форма более лаконична.

Заключительная партия по большей части отсутствует, что связано, главным образом, с малой развернутостью экспозиции. Но в Пятом квартете, где сонатная форма достаточно развита, заключительная партия имеется и играет важную роль. В симфониях, напротив, отсутствие заключительной партии связано с тенденцией постепенного и очень длительного развертывания, со стремлением к плавности и незаметности перехода от экспозиции к разработке (Пятая, Восьмая, Десятая симфонии).

Знаменательно единство темпа в экспозиции камерных произведений, что говорит о влиянии классических традиций — известно, что в симфониях Шостаковича побочная партия обычно идет в более быстром темпе.

Влияние классических традиций простирается вплоть до того, что в четырех квартетах экспозиция повторяется — явление знаменательное, так как оно противоречит тенденции к непрерывному развертыванию.

Итак, темы первых сонатных частей циклов в камерно-ансамблевой музыке характерны своей непритязательностью, внутренней простотой, близостью к бытовым жанрам. Они образно конкретны, связаны с определенными жизненными предпосылками, чем и отличаются от своих симфонических собратьев. В симфонических главных и побочных партиях жизненные связи носят более опосредствованный характер, как бы проходят через призму философского обобщения. Характерным исключением является первая часть наиболее камерной Девятой симфонии — классическая структура ее экспозиции близка квартетным экспозициям.

Более интересны и индивидуально неповторимы в камерном творчестве Шостаковича образцы сонатной формы в финалах. Их тематизм стоит на большей высоте обобщения, что теснейшим образом связано с большим «удельным весом» финала по сравнению с первой частью в композиции цикла. Даже темы наиболее конкретные по жанровой основе, как, например, главная партия финала Фортепьянного трио, воплощают глубокие и драматически обобщенные образы. В финалах камерных про-

¹ Исключением является форма главной партии финала и первой части Фортепьянного трио.

изведений, написанных в сонатной и рондо-сонатной формах, обычно бывает широко развитое вступление (во всех квартетах, начиная с Третьего). Контраст тем становится глубже, разработка масштабней и динамичней. В целом разработки как первых частей, так и финалов особенно ярко проявляют индивидуальные особенности процесса тематического развертывания музыки Шостаковича.

Основным структурным отличием разработки камерно-ансамблевой от симфонической является то обстоятельство, что темп, установленный в экспозиции, не меняется на протяжении всей разработки. Это отличие очень значительно. Более быстрый темп в симфонических разработках говорит о повороте от созерцательности и внутренней сосредоточенности — к действенности. Кроме того, в симфонической разработке иногда темп скачкообразно ускоряется, соответственно ее разделам, нарастающим этапам ее действия. Всего этого обычно не знает разработка в камерных ансамблевых произведениях, разделы которой основаны лишь на тематических и фактурных отличиях.

Общее развитие в разработке как камерной, так и симфонической ведет к кульминации и связано с ростом драматического напряжения, с обострением звучания. В зоне кульминации обычно звучит «кульминационный речитатив»¹.

Общий смысл этих речитативов-кульминаций в обеих сферах инструментальной музыки Шостаковича примерно один и тот же.

В симфониях кульминация разработки обычно является началом репризы, а спад волны приводит обычно к побочной партии репризы. Поэтому в качестве речитатива часто используется тематизм главной партии (или вступления). Таковы кульминации-репризы в первых частях Пятой и Восьмой симфоний. Здесь можно провести некоторую аналогию с хоровым речитативом «Обними-

¹ «Кульминационный речитатив» возникает не только в сонатной разработке, но и в более простых формах, на вершине волны. Например, «гирлянды секунд» в *Andantino* Четвертого квартета (перед 27).

Кульминация Фуги в Квинтете (32 и 33) также обозначается двукратным провозглашением «виолончельной» темы речитативного-декламационного характера.

тес, миллионы» из финала Девятой симфонии Бетховена. Торжественное громогласное провозглашение значительной по содержанию идеи — не таков ли смысл этих моментов в симфониях Шостаковича?

Специфика камерной музыки вносит свое — звучат данные речитативы не столь громогласно, их нельзя сопоставить с коллективным (хоровым) провозглашением. В связи с этим кульминационный речитатив в камерных ансамблевых произведениях и проводится несколько раз. Так в момент наибольшего напряжения оратор, желая подчеркнуть важность провозглашаемой им идеи, часто повторяет отдельные, наиболее убеждающие фразы.

В симфониях подобные речитативы звучат преимущественно один раз, так как их императивность не требует повторения. Строгий приказ дается однократно. Пожалуй, нигде так ярко не проявляется различие между симфонической и камерной музыкой Шостаковича, как в этих ответственные и значительные по смыслу моменты музыкального развития¹.

Понять это различие нетрудно — в нем выражено отличие идей, лежащих в основе форм. Как бы ни был силен драматизм разработки, вытекающий из тематизма камерных экспозиций, он не может достигнуть того высочайшего трагизма, которым отмечены симфонические разработки. В этих последних слышно дыхание человеческих масс. В камерных — скорее индивидуальные переживания человека. Всечеловеческое и личное — вот примерно смысл отличия разработок симфоний и камерных ансамблевых произведений. Это отличие теснейшим образом связано с инструментальными сред-

¹ «Кульминационное провозглашение», или «кульминационный речитатив», — наиболее важный принцип волновой драматургии музыкальной формы у Шостаковича. Его музыкальный генезис — в трагических кульминациях симфоний Чайковского, в которых на гребне волны обычно звучит яркое провозглашение значительной по идейному содержанию мелодии. Можно также провести аналогию с театрально-драматическими произведениями. Так, например, в пьесе Л. Толстого «Живой труп» монолог Протасова в сцене у следователя — также своего рода идейная кульминация драмы. Внутренний смысл монолога — страстное обличение зла. Это близко «кульминационным провозглашениям» в симфониях Шостаковича. «Послекульминационный речитатив» также имеет своих предшественников — как, например, речитатив первой части реми-нёрной сонаты Бетховена.

ствами — многоплановый оркестр и темброво-одноплановый квартет (двуплановые фортепьянные ансамбли).

Лишенная красок симфонического оркестра, камерная музыка более ограничена в своих средствах. Фактурные возможности смычковых инструментов и присоединяющегося к ним в отдельных произведениях фортепьяно ограничивают предел возможной остроты, переченя, несовпадения функционального и ладотонального смысла одновременно звучащих тонов.

Несмотря на драматизм разработок, в камерно-ансамблевой музыке Шостаковича мера допустимой диссонантности иногда нарушается. Стихия непрерывного нагнетания, все возрастающего драматического напряжения порой увлекает композитора на путь линейности; он облакает свои мысли в форму четких графических линий, логика которых для него важнее их благозвучия и чувственной прелести¹; исключительно тонко развитый внутренний слух иногда уводит его за границы, доступные обычному слуху подавляющего большинства даже среди музыкантов. Острота диссонирующих созвучий, смягчаемая в симфоническом оркестре игрой тембров, пространственной глубиной его звучания, звуковой перспективой, в квартете остается в одном темброво-фактурном плане. Проекция многомерного симфонического звучания на плоскость камерно-ансамблевой фактуры требует коррективов, видимо, больших, чем те, которыми пользуется иногда Шостакович. Жесткие звучания являются серьезной преградой для восприятия его музыки многими тысячами слушателей². Этот упрек заслуживают и такие темы, как главные партии первой части Пятого квартета и второй части Третьего. Относительно последнего примера можно сказать следующее: идея постепенного смягчения жесткости темы оправдывает почти нестерпимо режущее ее начальное звучание. Однако не считаться с первым впечатлением опасно, и эта прекрасная по идее, по

¹ И фортепьяно Шостакович трактует аскетически, в графическом плане, редко используя присущую этому инструменту сочность и певучесть многослойного звучания. Двухголосие в крайних регистрах — один из самых типичных приемов Шостаковича.

² Аналогичную мысль высказывает Л. Данилевич в книге «Д. Шостакович», М., 1958, стр. 139.

целеустремленности общей композиции часть квартета может не быть понята слушателем именно из-за рискованности самого звукового замысла.

Как бы ни была выразительна стихия горизонтального движения, она не может иметь в музыке самодовлеющего значения. Стремление к абсолютной независимости свободных от всяких уз, линейно развивающихся голосов противоречит одной из основных всеобщих норм музыки, требующей согласования частного (в данном случае, отдельных голосов) и общего (в данном случае, результата их совместного звучания).

Это согласование, конечно, нельзя понимать догматически и предъявлять к нему нормы какого бы то ни было исторически сложившегося стиля. Средства выразительности не могут не эволюционировать вместе с изменением содержания искусства, и в результате эволюции возникают новые частные нормы.

Нам представляется, что следует ясно отличать две противоположные формы видимого внешнего несовпадения гармонической (функциональной, ладовой, тоновой) настройки голосов.

В одном случае это лишь частный, оправданный художественными требованиями прием, не отрицающий общего согласования, а лишь облекающий его в особую форму, — он знаком и классикам. При соблюдении меры, зависящей от идеи произведения, от его образного строя и многих других факторов (например, от функции в развитии формы), он может приводить к весьма плодотворным художественным результатам (подобные примеры в творчестве Шостаковича нам знакомы). Это требование не ставит каких-то определенных ограничений, оно исходит из самых широких эстетических предпосылок.

В другом случае это просто отрицание всякого согласования, нарушение норм реалистической музыки, пример чему — современный западный линейаризм в его крайних проявлениях. Влияние западных линейаристов, сказавшееся в творческой юности Шостаковича, к сожалению, дает себя знать отдельными проявлениями и в зрелые годы. Подобные нарушения эстетических норм возникают в его сочинениях лишь в отдельные моменты остро драматического развертывания, главным образом, в разработках.

В последних квартетах заметна тенденция к прояснению музыкального языка, в них уже не возникают чрезмерно жесткие звучания и гораздо определеннее выражено «чувство меры».

Сквозное развитие сонатной формы всегда требовало преодоления точной репризы. Большие достижения в этой области принадлежат Чайковскому, который сумел в первой части «Патетической симфонии» в основном преодолеть репризу: *«...реприза раскалывается надвое, ее первая часть сливается с разработкой в одном общем подъеме, ее вторая часть сливается с кодой в едином скромном просветлении»*¹.

Шостакович развивает принципы Чайковского. В симфонических образцах сонатной формы медленных Adagio и Moderato он по-особому воспроизводит план перехода разработки в репризу, сокращая последнюю. Новое у него — появление «послекульминационного речитатива» вслед за репризой главной партии (как генеральной кульминации разработки). Вступающая вслед за ним побочная партия звучит также уже в кодовом аспекте.

В камерно-ансамблевой музыке данный принцип перерастания разработки в репризу осуществляется иначе. В некоторых случаях главная партия начинается на кульминации разработки, но благодаря быстрому спаду напряжения через несколько тактов уровень ее звучания снижается до первоначального. В этих случаях начало темы главной партии накладывается на предъикт к репризе (см. первые части Третьего квартета — 21 и Шестого квартета — пятый такт после 21). В первой части Второго квартета, помимо этого, главная партия меняет лад — вместо мажора звучит фригийский минор².

Значительное изменение главной партии во Втором и Шестом квартетах потребовало добавочного ее про-

¹ А. Альшванг и В. Цуккерман. «Любимые музыкальные произведения В. И. Ленина». «Советская музыка», 1949, № 1, стр. 17.

² Аналогичное явление (без фригийского оттенка) происходит с главной партией первой части Седьмой симфонии.

ведения в конце репризы (см. Второй квартет — 28, Шестой квартет — 30). Итог — явное приближение сонатной формы к рондо-сонате и к сонате с зеркальной репризой. Третье проведение главной партии начинается собою коду в широком смысле слова¹.

В других случаях возникает просто динамизированная и сильно сокращенная реприза главной партии (первая часть Трио — 21, финал Первого квартета — второй такт после 25, финал Четвертого квартета — девятый такт после 86).

Лишь в первой части Пятого квартета мы встречаемся с явлением принципиально близким симфонической репризе — здесь начало репризы главной партии (33) хотя и не совпадает с декламационной кульминацией разработки (29—33), но непосредственно следует за ней и еще наполовину входит в ее состав.

Итак, в отличие от типичнейших примеров симфоний, полного слияния главной партии репризы с кульминацией разработки в камерно-ансамблевой музыке не происходит. С этим обстоятельством связана и «судьба» репризы побочной партии — она может быть сокращена, но не является началом коды в широком смысле этого слова, как это типично для симфоний. Сокращения реприз в камерно-ансамблевой музыке носят в основном количественный характер, но не образуют нового качества формы.

С этим обстоятельством также связано и коренное отличие в трактовке код, как сонатных, так и рондо-сонатных первых частей и финалов в симфонической и камерно-инструментальной музыке. Для первых частей симфоний типичны тихие коды, в их финалах, наоборот (кроме Восьмой симфонии), коды героичны, подвижны, динамичны.

Тихая кода симфонических сонатных *Adagio* — это кода-прощание, кода-умиротворение, отражающая материал экспозиции. В камерно-ансамблевой музыке та-

¹ В первой части Седьмой симфонии сильнейшее преобразование в репризе обеих тем (и главной, и побочной партии) потребовало повторения их материала в коде — явление одного порядка с вышеизложенным.

кого рода коды, как это было отмечено еще во введении, особенно типичны для финалов, написанных не только в сонатной форме (Квинтет, Фортепьянное трио, Четвертый квартет), но и в рондо-сонатной (Третий, Пятый, Шестой квартеты). Таковы же коды первых частей Пятого и Шестого квартетов¹. Новое в их структуре — отражение существенно важной «темы-эмбриона» разработки, наподобие отражения темы трио в коде сложной трехчастной формы. Такая «арочная» связь, привносящая в общую форму добавочные сонатные черты, наблюдается лишь в этих двух квартетах. Прием этот очень выразителен, так как создает естественное отличие между двумя проведениями темы²: гневная декламационность кульминационного речитатива разработки первой части Пятого квартета (28 и далее) переходит в коде в печальную лирическую кантилену (49 и далее); тревожная синтетическая «тема-эмбрион» из разработки первой части Шестого квартета (13) в коде переходит в светлую лирическую романсовую тему (второй такт после 33).

В Седьмом квартете, в первой части которого отсутствует разработка, в коде отражен материал раздела, связывающего экспозицию и репризу.

Некоторые коды первых частей (Второго и Третьего квартетов) энергичны и динамичны, наподобие типичных классических код сонатного Allegro.

Переходя к окончательным выводам, представим себе в самом широком обобщении сонатную форму в ведущей области творчества Шостаковича — в симфонии. На ее фоне яснее определяются особенности интересующей нас формы в камерно-ансамблевых произведениях композитора.

Наиболее специфичный профиль сонатной формы в медленных первых частях симфоний Шостаковича складывается из трех фаз:

1. Экспозиция, контраст тем в которой имеет подчиненное значение, так как этот раздел в целом обладает

¹ Аналогично с тихими кодами Шостаковича вызывает заключительный раздел увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта».

² Сам по себе этот прием совсем не нов (см. первую часть Фортепьянного трио Чайковского).

единством медленно текущего процесса размышления.

2. Разработка, образующая по отношению к экспозиции основной контраст формы. В этом едином разделе, воплощающем действие, разворачивается широчайшее полотно борьбы контрастных сил, в процессе которой обычно (особенно в Пятой и Восьмой симфониях) намечаются две кульминации: первая, основанная на появлении марша как обобщенного воплощения «шествия враждебных человеку сил», и вторая, центральная кульминация — в ней звучит декламационное провозглашение темы главной партии как момент активного противления, утверждения основной гуманистической идеи¹.

3. Реприза-кода — лирическое осмысление происшедшего, катарсис, прощание.

Три фазы развития в симфоническом сонатном *Adagio* и *Moderato* складываются в огромную волну с кульминацией на грани второй и третьей фазы².

Если учесть, что внутри экспозиции образуются развернутые разделы главной и побочной партий, в первом из них широко проявляется принцип «тематически концентрированного разворачивания», а во втором (в побочной партии) обычно ярче сказываются закономерности гомофонной фактуры ткани, то общий профиль сонатной формы, помимо прочего, образует чередование зон преобладающего полифонического и гомофонного принципов.

Общий профиль сонатной формы в камерно-инструментальной музыке Шостаковича более дробен, его фазы мельче.

Экспозиция не обладает столь явным единством³. Ее контраст с разработкой не столь принципиально су-

¹ Л. Мазель также различает две кульминации в симфонических разработках Шостаковича: это кульминация драматического действия и логически смысловая кульминация — реакция человеческого сознания на происшедшее. — «Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского». «Советская музыка», 1958, № 9, стр. 74.

² Этому вопросу посвящена специальная статья Вл. Протопопова «Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Шостаковича» (Сообщения Института истории искусств АН СССР, выпуск 9. Музыка, М., 1956).

³ Видимо, это и вызывает повторение экспозиции по классическому образцу (для закрепления единства повторяемого раздела):

шествен. Реприза — более самостоятельный и отделенный от коды раздел формы.

Более широкое «дыхание» симфонической сонатной формы и более мелкое камерной — это отличие очень хорошо выражает специфику обеих сфер инструментальной музыки.

* * *

Масштабные художественные замыслы композитора, его тяготение к контрастному сопоставлению крупных разделов получили воплощение в развернутых циклических формах его сочинений.

Только в виде исключения в списке его произведений встречаются одночастные, нециклические опусы.

Наша задача ограничивается выяснением специфики циклов камерно-ансамблевых произведений на основе их сравнения с циклами симфоний. Здесь можно наметить ряд вопросов:

1. Функция частей

В симфониях, начиная с Пятой, возникает совершенно новый вид первой части — сонатное *Adagio* и *Moderato*. В Пятой, Шестой, Восьмой, Десятой симфониях эти весьма длительные по временной протяженности части — центры тяжести цикла. Лишь в двух симфониях, в Седьмой и Девятой, сохраняется тип действенного сонатного *allegro*.

Среди камерных произведений такого рода медленные сонатные первые части отсутствуют. В шести циклах (Соната для виолончели с фортепьяно, Второй, Третий, Пятый, Шестой, Седьмой квартеты) обнаруживается сонатная форма с отчетливым контрастом главной и побочной партий и классическим повторением экспозиции в четырех из них (кроме Шестого и Седьмого квартетов).

С другой стороны, в четырех камерных циклах обычное сонатное *allegro* либо дано в сильно деформированном виде (Первый, Четвертый квартеты, Фортепьянное трио), либо просто заменено «малым циклом» прелюдии и фуги (Квинтет).

Но в целом и в тех циклах, где первая часть написана в ясной сонатной форме (Второй и Третий квар-

теты), ее функция «центра тяжести» в значительной мере утрачена. Лишь в Пятом и Шестом квартетах Шостакович восстанавливает обычную функцию первой части.

Трактовка скерцо в камерно-ансамблевых сочинениях обладает своей спецификой. Здесь встречаются призрачно-фантастические скерцо (Первый, Четвертый и Восьмой квартеты), драматический вальс, заменяющий скерцо (Второй квартет), медленное лирическое скерцо (Шестой квартет) — такого рода модификация этого жанра отсутствует в симфонической музыке, лишь в Шестой симфонии вторая часть приближается к жанру фантастического скерцо. Два скерцо (из Квинтета и Трио) написаны в бытовом и добродушно-юмористическом плане и имеют некоторое сходство со скерцо из Пятой симфонии. Скерцо из Виолончельной сонаты очень близко традиционной трактовке этого жанра, что в зрелом симфоническом творчестве Шостаковича не наблюдается.

С другой стороны, среди симфонических скерцо имеются такие, как вторые части Десятой и Седьмой симфоний, по целому ряду своих свойств выходящие за пределы, доступные камерной сфере. Новое в образной трактовке скерцо, главным образом в симфониях, — это воплощение грозных, зловещих и в связи с этим подчас и гротесковых образов. Драматическая трактовка этого жанра ведет свое происхождение от музыки XIX века, начиная с Девятой симфонии Бетховена: она ярко проявилась в фантастических скерцо романтиков и Чайковского. Конкретно традиция «жестоких» скерцо идет от финала Фантастической симфонии Берлиоза, «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, а отчасти и от «скерцо-марша» из Шестой симфонии Чайковского.

Для камерно-ансамблевой музыки Шостаковича типично тяготение к скерцо, основанных на едином ритмическом движении, к исключению резко контрастных сопоставлений. Традиционные трио в центре формы имеются в Виолончельной сонате, Первом квартете, в Allegretto Восьмого.

В симфонических скерцо эта тенденция тоже выражена, так как она вообще типична для Шостаковича. Но вместе с тем именно в его симфониях имеются и яркие исключения, из которых особый интерес пред-

ставляет вторая часть Седьмой, где противопоставляются лирическое скерцо (исключительный образец для симфонической музыки) и механическое токкатообразное, жесткое трио.

Место скерцо в цикле определяется общей композицией. В симфониях — это по преимуществу вторая часть, в камерных ансамблях, наряду с такими случаями, иногда оно становится третьей частью, идущей после лирического центра.

Самым специфическим для Шостаковича является замена скерцо двумя энергичными по движению частями, выходящими за пределы обычных функций скерцо, но сохраняющими с ним преемственную связь (Восьмая симфония и Третий квартет).

Различна и роль обычного лирического центра в симфонических и камерных циклах. Если лишь в двух из шести симфоний (начиная с Пятой) лирическое певучее «Adagio» выражено ясно (Largo в Пятой и Moderato в Девятой), то лишь в двух из одиннадцати камерных произведений (в Фортепьянном трио и Третьем квартете) оно заменено драматической пассакалией.

Тенденции к трансформации лирического центра в симфониях противостоят его устойчивое положение в камерной музыке. В этой противоположности проявляется то существенное отличие роли лирики в двух сферах творчества Шостаковича, о котором было сказано выше.

При этом певучее Andante или Andantino, воплощающее глубокие сокровенные личные переживания (типичная для классиков форма воплощения лирического центра), очень убедительно представлено именно в камерных произведениях, и в каждом из них совсем по-особому¹.

Очень специфична для Шостаковича замена лирического «Adagio» пассакалией. Возникновение этой новой традиции связано в эпоху войны — Восьмой симфонией и Фортепьянным трио.

В последующие годы Шостакович вводит пассакалию

¹ К числу лирических медленных частей можно отнести Moderato из Виолончельного концерта — этого камерного по своей сущности произведения.

в Третий квартет, Скрипичный концерт и Шестой квартет. Черты, близкие пассакалии, можно обнаружить и в Largo Девятой симфонии.

Во всех случаях, кроме Шестого квартета, участие пассакалии в композиции цикла связано с его конфликтностью. Пассакалия выступает как ответ на грозно-разрушительное или простое, веселое скерцо и воплощает момент перелома¹, ее начало является «кульминационным провозглашением» всего цикла.

В Восьмой симфонии, Скрипичном концерте, Третьем квартете она, воплощая глубоко гуманистическую идею, как бы преграждает путь бушующим «силам зла», запечатленным в предшествующей части. В темах этих трех пассакалий имеются черты фанфарной призывности, декламационности. Они звучат как гневный протест, как призыв к разуму и совести людей.

Характерно, что во всех трех случаях в части, предшествующей пассакалии, имеется явно гротескная «страшная» тема, как бы плакатный образ враждебного человеку начала (в Восьмой симфонии — 97, в Скрипичном концерте — 48 и 65).

Часть «Вечная память» в Одиннадцатой симфонии также следует, хотя и не непосредственно, за фугато второй части, выполняющим в цикле функцию «страшного скерцо». В музыке этой части (похоронном марше) имеются некоторые черты, близкие к пассакалии (движение баса, вариации).

В Фортепьянном трио пассакалия следует за «оживленным» скерцо и возвещает собой опять-таки перелом в развитии цикла.

Лишь в Шестом квартете, соответственно его характеру, она не получает драматическую трактовку.

Пассакалия во всех случаях остается незавершенной, ее непосредственный («attassa») переход в финал всегда очень выразителен, всегда связан с общей идейной концепцией цикла. Так, в Третьем квартете это переход к мерному лирическому «moto perpetuo» после пе-

¹ Эта же идея доказывается в статье А. Должанского «О композиции Седьмой симфонии Шостаковича», «Советская музыка», 1956, № 4.

режитых драматических коллизий в средних частях, в Восьмой симфонии — переход от мрачной опустошенности пассакалии к первым проблескам пробуждающейся жизни финала.

Тема пассакалии почти всегда используется в разработочных разделах финала (а в Фортепьянном трио и в коде) как напоминание об одном из самых важных «событий» в развитии цикла — о моменте перелома.

Финалы камерно-ансамблевых сочинений обладают тенденцией становиться либо центром тяжести цикла (Фортепьянное трио, Четвертый, Первый, Седьмой квартеты), либо делить эту роль с первой частью (Пятый, Шестой и Восьмой квартеты). Обычная для финалов танцевальность принимает в камерной музыке Шостаковича обобщенный характер и направлена либо на воплощение образов «бега времени», «хороводов жизни», идеи объективной необходимости (Соната для виолончели и фортепьяно, Квинтет, Третий, Пятый, Шестой квартеты), либо на воплощение идеи драматической (Четвертый квартет) или трагической (Фортепьянное трио). Коды финалов камерных сочинений сходны с кодами первых частей симфоний (Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой, Десятой) и тяготеют к тихому, просветленному, углубленному завершению. В их основе, как было отмечено еще во введении, — ясное самосознание, вера в силу человеческого разума, «героизм мысли». Все это мало характерно для симфонических финалов — обычно динамичных по музыке; что, конечно, ближе к классической трактовке последней части цикла. Лишь в завершающем разделе Восьмой симфонии мы наблюдаем ту же глубину очищающей мысли, то же растворение личного начала в величии объективного мира, высокого разума.

2. Композиция

Анализ функции частей устанавливает, что в камерно-ансамблевой области творчества Шостаковича намечается своего рода ямбическая тенденция в трактовке цикла — стремление перенести центр его тяжести в финал. Конечно, эта тенденция проявляется не всегда, но в симфонических произведениях она отсутствует — даже принципиально важные и значительные финалы

Пятой и Седьмой симфоний все же не могут претендовать на основную роль в цикле.

Для обеих областей инструментальной музыки Шостаковича характерна индивидуальная композиция каждого цикла.

Так, например, лирические центры в камерных произведениях Шостаковича в гораздо большей степени отличаются друг от друга, чем в циклах его предшественников. Речитатив и Романс из Второго квартета — медленная часть совсем иного типа, чем в Четвертом квартете. Это положение можно распространить и на остальные части цикла — например, очень велико различие между причудливо-фантастическими скерцо Четвертого квартета и остро-юмористическим скерцо Квинтета. Но оба типа скерцо характерны для классики и не исчерпывают образные возможности этого жанра.

Причины столь большого разнообразия в решении композиционных задач следует искать прежде всего в широте диапазона и многообразии воплощаемых образов.

В композиции целого специфично наличие двух противоположных тенденций — образование внутренних «микроциклов» или нерасторжимое единство цикла с непрерывным следованием частей.

«Малый цикл», заменяющий собой сонатную первую часть — Прелюдия и Фуга в Квинтете, — высшее и наиболее законченное выражение первой тенденции. Ее проявление замечается и в Фортепьянном трио, где две последние части образуют единый самостоятельный «малый цикл». Кроме такого объединения двух отдельных частей в «малый цикл», можно отметить слитную цикличность и в пределах одной части. Так, например, во Втором квартете имеется два «малых цикла» — Речитатив и Романс, с одной стороны, и финал, вступление к которому очень значительно и самостоятельно¹.

Вторая тенденция наиболее полно проявляется в Восьмом квартете, удивительное единство композиции которого в известной степени связано с непрерывным переходом частей одной в другую.

Слитность цикла — явление давно известное. Спе-

¹ Аналогичную мысль высказал Л. А. Мазель в неопубликованной работе «О Трио и Втором квартете Шостаковича».

цифичность его в творчестве Шостаковича заключается в том, что в этом случае не создается единая нециклическая форма (по листовским традициям), не нарушается форма отдельных частей, а происходит естественное стирание граней между ними.

Различие между циклами в камерных и симфонических произведениях сказывается и в более общих принципах их композиций, определяющих идейную концепцию произведения.

Для камерных циклов более типично сквозное развитие, ведущее к идейно-образной близости крайних частей цикла, тот или иной вид его репризной замкнутости (или периодичности в сменах типов выразительности частей).

Для симфонических циклов более типично сквозное развитие, ведущее к финалу как идейному итогу, создающему новый тип выразительности (или особого рода «двойная композиция» цикла, существо которой будет раскрыто ниже).

Яркой иллюстрацией репризной замкнутости цикла может явиться Третий квартет, смысл композиции которого был разъяснен в анализе. Крайние части соответствуют друг другу, их тематизм воплощает спокойное течение жизни — это лирическая трактовка танцевальных бытовых жанров (полька в первой части, баркарола и вальс — в финале). Средние части — нарастание тревоги, воздействие сил зла.

Репризная замкнутость композиции Пятого квартета проявляется в более лаконичной и простой форме. В крайних частях цикла действие происходит как бы «на людях», в кипящем страстями человеческом коллективе; эти части заключают в себе остро-драматические разработки, интонационное содержание которых близко друг другу — оно остро диссонантно и многопланово. Исходные точки тематического развития в качестве своего далекого прообраза имеют бытовые жанры — марш и вальс в первой части, вальс в финале. Средняя часть резко контрастна крайним — она посвящена глубоко лирическому образу, воплощению одинокого созерцания.

В Шестом квартете замкнутость цикла еще яснее, а форма ее проявления еще проще. Первая часть и финал соответствуют друг другу на основе сходства образно-идейных предпосылок — чистоте детского мироощущения первой части соответствуют пасторальные об-

разы финала. Сходны и их жанровые первоисточники: массовая песня в первой части и близкая хороводным в финале. Средние части, не создавая контраста крайним, вносят необходимое разнообразие в этот удивительный по эмоциональному единству квартет.

Более условна замкнутость цикла Второго квартета. Она базируется на самых общих предпосылках — крайние части в целом основаны на эпическом типе образов; при различии форм (сонатная в первой части и вариационная в финале) в их средних разделах — разработка в одном случае и центральные вариации в другом — создаются наплывы драматических и лирических эмоций, что в первой части является предвестником, а в финале — отзвуком двух средних частей цикла. Сходны в самом общем смысле и стилистические элементы — русский склад начальных тем крайних частей. Меньшая композиционная целостность Второго квартета объясняется воздействием сюитного начала (об этом см. в анализе).

Квintет, основанный на воплощении идеи гармонического единства внутреннего, психологического мира человека, по самой своей сущности обладает внутренней замкнутостью. Трехчастная композиция, основанная на воплощении лирико-философских образов — в Прелюдии, Фуге и Интермеццо, при контрасте Скерцо (остроумие, обращение к внешней стороне жизни), завершается синтетическим Финалом, в котором все личное, психологическое, субъективное как бы растворяется в безбрежности объективного начала.

Замкнутость Первого квартета коренится в эмоциональной одноплановости всего цикла (в этом отношении Первый и Шестой квартеты очень близки друг другу), но вместе с тем на этой основе образуется достаточно интенсивное сквозное развитие: от спокойно медлительного движения первой части к стремительности финала.

Наибольшая замкнутость цикла достигнута в Седьмом и особенно в Восьмом квартетах. В них сказалась тенденция к превращению сонатного цикла в подобие одночастного нециклического произведения, проявившаяся в творчестве Шостаковича за последние годы — в Одиннадцатой симфонии, в Концерте для виолончели с оркестром.

В Одиннадцатой симфонии (1957 г.) это проявилось в

наличии двух лейттем (темы «Дворцовой площади» и «Обнажите головы»), варьированное проведение которых сквозь всю симфонию содействует скреплению цикла¹. Однако общая композиция симфонии осталась незамкнутой, т. к. ее финал не возвращает к идеям первой части, основан на принципиально новом содержании. «Сквозная» композиция цикла проявляется и в том, что тема «Дворцовой площади» в финале отодвинута на второй план, тогда как в первой части она играла основную роль. Поэтому, несмотря на приближение циклической формы Одиннадцатой симфонии к принципам нециклических, одночастных форм, она остается в рамках обычных для этого жанра в творчестве Шостаковича норм «сквозной» композиции.

В Концерте для виолончели с оркестром (1959 г.), произведении камерного плана (в отличие от чисто симфонического Скрипичного концерта), достигнуто сочетание двух принципов — упомянутой выше тенденции к превращению цикла в подобие нециклического произведения и типичной для камерных произведений Шостаковича замкнутости циклической композиции. Достигнуто это посредством новой трактовки финала. Обычное для этой части рондо образует в нем лишь первый крупный раздел формы и приводит ко второму разделу — репризе главной партии первой части, излагаемой по-новому, но восстанавливающей начальный характер музыки Концерта.

Органичность этого решения проблемы финала подчеркивается тонкой системой интонационных связей. Основной мотив главной партии первой части — лейтинтонация цикла, все темы рондового раздела финала со все возрастающей ясностью обнаруживают свои связи с ней и готовят наступление ее репризы.

В Седьмом квартете в новом аспекте воспроизведена структура Виолончельного концерта. В финале «пиццикатный» вариант главной партии первой части оказывается внутренне близким вальсовому варианту темы фуги, и в рамках воплощения одного образа чередование этих

¹ Этому вопросу посвящена статья В. Л. Протопопова: «О единстве цикла в Одиннадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича». Сообщения Института истории искусств АН СССР, вып. 15, Москва, 1959, стр. 23.

двух тем в конце финала естественно приводит к воспроизведению коды первой части. Система лейтинтонационных связей становится здесь еще более богатой. Тема фуги, к которой ведут все пути тематического развития квартета, становится общей его кульминацией. В итоге создается композиция, сочетающая принципы циклической и нециклической форм, воплощающая единый многогранный образ в его развитии.

В Восьмом квартете найдена еще большая целостность цикла при остро контрастном противопоставлении частей. Контрастность частей является существенной особенностью циклической формы, реприза первой части в конце произведения (здесь в финале) — характерная черта нециклической формы.

Если в Виолончельном концерте контрастное противопоставление частей вело к частичной репризе первой части в финале, а в Седьмом квартете неконтрастное сопоставление частей вело также к частичной репризе первой части в финале, то в Восьмом квартете контрастное противопоставление частей приводит к полной, хотя и сжатой репризе первой части в финале.

Из этого сопоставления ясно видно развитие в творчестве Шостаковича тенденции к превращению циклической формы в подобие одночастной, нециклической, к синтезированию принципов этих двух форм. Эта тенденция и приводит к непрерывности переходов от одной части к другой, к стиранию граней между ними.

Таким образом, от Пятого к Восьмому квартетам степень репризной замкнутости цикла возрастает. В Пятом (как и в других, более ранних квартетах) она основана лишь на общеэстетических принципах. В Шестом к их воздействию присоединяется наличие лейткаденции, в Седьмом — частичная, а в Восьмом — полная реприза первой части в финале.

Преимущественное положение замкнутых циклов в камерной ансамблевой музыке Шостаковича очевидно. Лишь в трех из одиннадцати произведений намечаются иные принципы циклического единства.

Соната для виолончели и фортепьяно и Фортепьянное трио основаны на двух разных видах периодичности, определяющих и внутреннюю замкнутость циклов. В Трио близки друг другу по характеру первая — вторая

и третья — четвертая части («аа, вв»). В Виолончельной сонате и по характеру, и по типу движения, по темпу близки первая — третья и вторая — четвертая части («ав, ав»).

Менее замкнутым циклом является Четвертый квартет. Эпической по основному тону первой части противопоставлены три вида лирики в широком смысле этого слова в трех последующих частях: лирико-философская вторая часть, фантастика с порывами страстного возбуждения в третьей части и драматизм финала. Итог — незамкнутый ряд: эпичность, лирика, фантастика, драматизм.

Этого рода незамкнутости противостоит тенденция к тематико-интонационному единству: анализ Четвертого квартета обнаружил интонационное родство тем первой части и финала.

В менее замкнутых циклах — Фортепьянном трио, Первом и Четвертом квартетах центр тяжести полностью перенесен на последнюю часть, первые части неразвиты, малы и играют роль вступления.

Краткий обзор симфоний Шостаковича может убедить в преобладании иных тенденций. Самый яркий пример незамкнутости цикла — Шестая симфония, необычная последовательность частей которой обратила на себя внимание при первом же знакомстве с ее музыкой¹.

Цикл Пятой симфонии подчинен определенной сквозной идее «становления личности». Первая и последняя части — два разных момента, две различные точки в едином пути развития, при этом кода финала — его идейный итог. Композиция цикла несколько напоминает композицию Пятой симфонии Бетховена, т. е. ведет от экспозиции конфликта (экспозиция и разработка первой части) к его преодолению (кода финала). Вторая, третья и четвертая части (до коды финала) — промежуточные этапы развития.

Сравнение с Пятой симфонией Бетховена проливает

¹ Однако эта незамкнутость носит внешний характер и является лишь особой формой выражения контрастного единства ее идей. В основе композиции цикла — поляризация контрастов: «фаустовское» сонатное Largo, самая значительная часть цикла — и две оживленные «шумные» части, связанные с отходом от глубоких идей — скерцо и финал (структура *а в в*, в отличие от Трио, оказывается хорейческой, с дроблением во втором сочлене).

свет на причины отличия композиции симфонических и камерных циклов.

Репризная замкнутость последних — наследие классических циклов типа симфоний Гайдна, Моцарта, Первой, Второй, Четвертой, Седьмой, Восьмой симфоний Бетховена. В них крайние части во многом отвечают друг другу и образуют своего рода репризное обрамление.

В Пятой симфонии Бетховена впервые возник цикл совершенно иной композиционной структуры, воплощающей последовательное развитие основной идеи. Эта композиция в иной форме повторена в Девятой симфонии. Из шести симфоний Чайковского именно три последние и основаны на ней.

Естественно, что Шостакович пользуется подобной более сложной композицией для симфоний, оставаясь в камерной области в основном в сфере репризно-замкнутой композиции.

Так, цикл Десятой симфонии образует вид сквозной композиции с финалом как итогом развития.

В Седьмой и Восьмой симфониях Шостакович создает «двойную» композицию.

Первая часть Седьмой симфонии — центр тяжести цикла — воплощает его основную идею. Средние части — своего рода два контрастные интермеццо, рисующие образы мирной жизни, образы красоты и величия окружающего человека мира. Финал возвращает нас к конфликту первой части, его смысл — как бы вторичная разработка основных образов (отсюда и его исключительная форма), ведущая к идейному итогу — апофеозной репризе главной партии первой части в коде.

Цикл Седьмой симфонии, таким образом, сочетает в себе принцип сквозной и репризно-замкнутой композиции.

В Восьмой симфонии композиция ее первой части повторяется в следующих частях: разработке соответствующих второй и третьей части, кульминации (провозглашению темы вступления) — тема пассакалии (четвертая часть), речитативу английского рожка — «блуждающие» вариации пассакалии, просветлению коды первой части — финал. Кроме того, аналогичны и коды крайних частей¹.

¹ Анализ композиции Восьмой симфонии заимствован у Л. А. Мазеля.

Такого рода «двойные» композиции связаны с очень масштабной и рельефной по идее художественной задачей этих симфоний.

Из симфоний зрелого периода ближе всех к нормам репризно-замкнутой композиции самая «камерная» — Девятая симфония.

3. Интонационное единство

Стремление к единству цикла в сочинениях Шостаковича приводит к системе лейтинтонаций. Особенностью является незаметность этого рода связей, их гибкость и эластичность. Связи между темами как внутри одной части, так и за ее пределами вытекают из принципа «тематически концентрированного развертывания». Это сказывается прежде всего в том, что во многих случаях сходство родственных эпизодов определяется не основными, а развивающими моментами, «темами-эмбрионами». Напомним некоторые из примеров: связь между отдельными темами Шестого квартета — «квинтовые покачивания» в главной и побочной партиях первой части, в первой теме лирического «скерцо», в припеве «пассакалии»; связь между главной и побочной партиями первой части Третьего квартета.

Интонационное единство цикла проявляется у Шостаковича в особой форме. В произведениях, написанных до 1957 года (до Одиннадцатой симфонии), как правило, отсутствует обычный прием целостного проведения темы одной из предыдущих частей в «видных», выдающихся разделах формы других частей, например в апофеозной коде финала (единственное исключение — финал Седьмой симфонии). Реминисценции тем предыдущих частей (преимущественно в финале) возникают в разработочных и связующих моментах формы, часто в среднем, малозаметном голосе. В тех случаях, когда реминисценция темы предыдущей части по идее цикла должна быть подчеркнута, Шостакович использует кульминацию разработки, проводя нужную тему в качестве кульминационного речитатива. Реминисценции в коде звучат соответственно ее общему характеру тихо и примиренно.

Итак, интонационные связи между второстепенными или неустойчивыми разделами формы являются типической особенностью сочинений Шостаковича. Причина

кроется в «тематически концентрированном развертывании» при общей текучести и неустойчивости процесса тематического образования. Все этапы тематического развертывания, для которого отпадает понятие главного и второстепенного, в принципе равноценны.

В этом можно усмотреть аналогию с принципами тематизма сочинений Танеева, в финалах которых нередко тематический материал предыдущих частей проходит в незаметных, второстепенных разделах формы (как, например, в Шестом квартете)¹, или же во многих случаях одна из тем предыдущих частей особенно ярко — в кульминационном звучании проводится в финале (как, например, в коде финала до-минорной симфонии).

Кроме того, главные темы финалов сочинений Шостаковича обычно бывают синтетичны, они как бы «вбирают» в себя отдельные интонации предшествующих частей. При этом не возникает заметного сходства, родство финальной темы своим предшественникам обычно непосредственно не воспринимается, она звучит как новая тема. Но естественность ее появления в качестве главной темы завершающей части объясняется именно скрытыми интонационными связями. Таковы рефрены финалов Третьего, Пятого квартетов, главные партии финалов Четвертого квартета и Фортепьянного трио, тема фуги Седьмого квартета. Вообще интонационные связи между темами в циклах Шостаковича обычно мало заметны и совершенно не назойливы².

В Седьмом и Восьмом квартетах соответственно особенностям их циклических композиций рождаются новые принципы интонационных связей, значительно расширяющие описанные выше нормы.

В них использование тематического материала первых частей в финале перерастает рамки простых реминисценций и достигает значения репризного проведения начальной темы (что типично для нециклических, одночастных форм). Поэтому здесь начальный тематический материал появляется на «видных», существенно важных участках формы. Но вместе с тем и прежние нормы не отпадают,

¹ На последнее обстоятельство обратил внимание в своей диссертации «Камерно-инструментальное творчество С. И. Танеева» Вл. Протопопов (1942 год).

² В этом отношении Шостакович ближе к венским классикам, чем к композиторам второй половины XIX — начала XX вв.

но принимают новый облик, а порой и более совершенную форму.

Ни одна из финальных тем не была так тщательно подготовлена, не объединяла столь многообразные пути интонационного развития предыдущих частей, как тема фуги Седьмого квартета.

Лейттема Восьмого квартета используется Шостаковичем и как основной материал крайних, обрамляющих частей, и как источник новых тематических образований (тема вальса). Кроме того, она возникает и в развивающихся, разработочных моментах формы, вплетаясь в развертывание темы второй части, последняя же, в свою очередь, вырастает из мотива, возникшего в первой части.

В Седьмом и Восьмом квартетах возникает новый для камерной музыки Шостаковича прием — прием тематической трансформации: тема фуги и тема вальса в финале Седьмого квартета, проистекая из одного «корня», воплощают два принципиально различных момента в развитии одного образа. В Восьмом квартете реминисценция мотива Виолончельного концерта проходит в двух совершенно различных видах — в вальсе и в *Largo* (четвертой части).

Подобные тематические трансформации хорошо известны в симфониях Шостаковича (главные партии и маршевые эпизоды в разработках Пятой и Восьмой симфоний, тема побочной партии в экспозиции и репризе Седьмой симфонии и др.).

Внедрение этого приема в квартеты говорит о расширении рамок их содержания. Однако метод тематических трансформаций здесь реализуется в более скромной форме и не связывает столь диаметрально противоположные по своей идейной сущности образы, как это имеет место в симфониях композитора. Так вновь проявляется специфика камерной музыки Шостаковича, в отличие от симфонической.

Последней особенностью интонационного единства цикла в камерно-ансамблевой музыке является наличие ведущих лейтинтонационных формул, порой взаимно контрастных. Их борьба, их сквозное развитие пронизывают собой все части цикла и в значительной степени определяют его драматургию. Такого рода интонационная драматургия ярко проявляется в Третьем квартете,

Квинтете, Фортепьянном трио, отчасти в Четвертом квартете. В Шестом квартете она кристаллизуется в форму лейткаденции, в концентрированном виде воспроизводящей основную идею цикла.

Итак, органическое интонационное единство цикла в камерной музыке — один из важнейших формообразующих факторов.

В симфониях Шостаковича наиболее очевидно оно проявляется в Десятой и Одиннадцатой. В более ранних симфониях эти связи менее богаты.

Принимая во внимание сближение камерных и симфонических произведений со второй половины 40-х годов, можно высказать предположение, что поздние опусы (квартеты, начиная с Четвертого, Скрипичный концерт, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», Десятая, Одиннадцатая симфонии) являются началом нового этапа в творческом пути Шостаковича.

Произведения 1960 года — Седьмой и Восьмой квартеты выделяются среди всех остальных и вносят много нового (что было отмечено выше). Кроме того, начиная с Шестого квартета музыкальный язык Шостаковича становится проще, ясней, доходчивее. Эта тенденция пока что с наибольшей полнотой выявлена в Восьмом квартете. Он выделяется среди камерных сочинений композитора сочетанием глубокой и значительной идеи с простой выразительных средств и особой красотой звучания.

* * *

Каково же, в конечном итоге, соотношение камерной и симфонической музыки Шостаковича?

Эти две творческие сферы следует не противопоставлять, а скорее сопоставлять одну с другой.

Мир субъективных личных переживаний, мир, ограниченный рамками единичной личности, семьи, небольшого круга друзей, всегда уже мира переживаний народа и человечества в целом. Аналогично этому и идейный мир камерной музыки, так же как мир образов лирического стихотворения, небольшой поэмы, уже по сравнению с симфониями, с широкими полотнами романов. Но одновременно мир образов в камерных произведениях раскрывает в творческом облике композитора много черт менее заметных и играющих лишь побочную роль в его симфониях.

В основе обеих творческих сфер лежит одна и та же действительность. Но, сочиняя симфонию, Шостакович претворяет ее в аспекте «человек и жизнь», «человек и мир», а сочиняя камерно-ансамблевое произведение, — скорее в аспекте «жизнь и внутренний мир человека». Отлична не сущность идей, а их направленность и диапазон.

Частные же отличия этих двух видов инструментальной музыки Шостаковича легко объяснимы с помощью аналогии: широкое полотно стенной фрески и произведение станковой живописи не могут не требовать у одного и того же мастера разных приемов, разных частных норм композиции.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
Введение	7
Соната для виолончели и фортепьяно	34
Первый квартет	47
Квнтет	59
Трио	80
Второй квартет	96
Третий квартет	111
Четвертый квартет	136
Пятый квартет	158
Шестой квартет	179
Седьмой квартет	196
Восьмой квартет	215
Заключение	222

БОБРОВСКИЙ ВИКТОР ПЕТРОВИЧ
КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ

ПОПРАВКИ

стр.	строка	напечатано	следует читать
42	2 снизу	g-moll'e	gis-moll'e
84	5 снизу	минорного	мажорного
102	6 снизу	As-dur	B-dur
167	15 снизу	«доли»	«дали»
183	6 снизу	стр. 86	стр. 186
184	последнюю строку, напечатанную перед нотным примером, следует читать после примера		
212	11 снизу	стр. 219	стр. 213
219	4—5 сверху	отличают	отвечают
235	16—17 сверху	благозвучания	благозвучия
237	12 сверху	скромном	скорбном

БОБРОВСКИЙ ВИКТОР ПЕТРОВИЧ
КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ

Д. ШОСТАКОВИЧА

Редактор Л. Бергер
Художник Л. Городский
Технический редактор М. Корнеева
Корректор М. Кроль

Сдано в производство 27/IV-60 г.
Подп. к печ. 6/V-61 г. А 05819
Форм. бумаги 84×108/32
Печ. л. («физич.») 8,125
Печ. л. (условных) 13,325
Уч.-изд. л. 12,86 Тираж 2000 Изд. № 1933
Цена 68 к. + переплет 20 к.
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»,
Москва, В-35, Софийская набережная, 30.
Заказ типографии 1248

Московская типография издательства
«Советский композитор», Москва, Ж-88,
1-й Южнопортовый проезд, 17.

Andante J=69

1

2

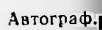
4

5

Andante J=36

7

104





Д. Д. Шостакович выходит на вызовы публики после исполнения Второго квартета.
Москва, 1943 г.



Д. Д. Шостакович и М. Л. Ростропович исполняют Сонату для виолончели и фортепьяно. Москва, Малый зал консерватории.

The water flows in the Tule River -
 the water flows in the Tule River -
 the water flows in the Tule River -
 the water flows in the Tule River -
 the water flows in the Tule River -
 the water flows in the Tule River -

工

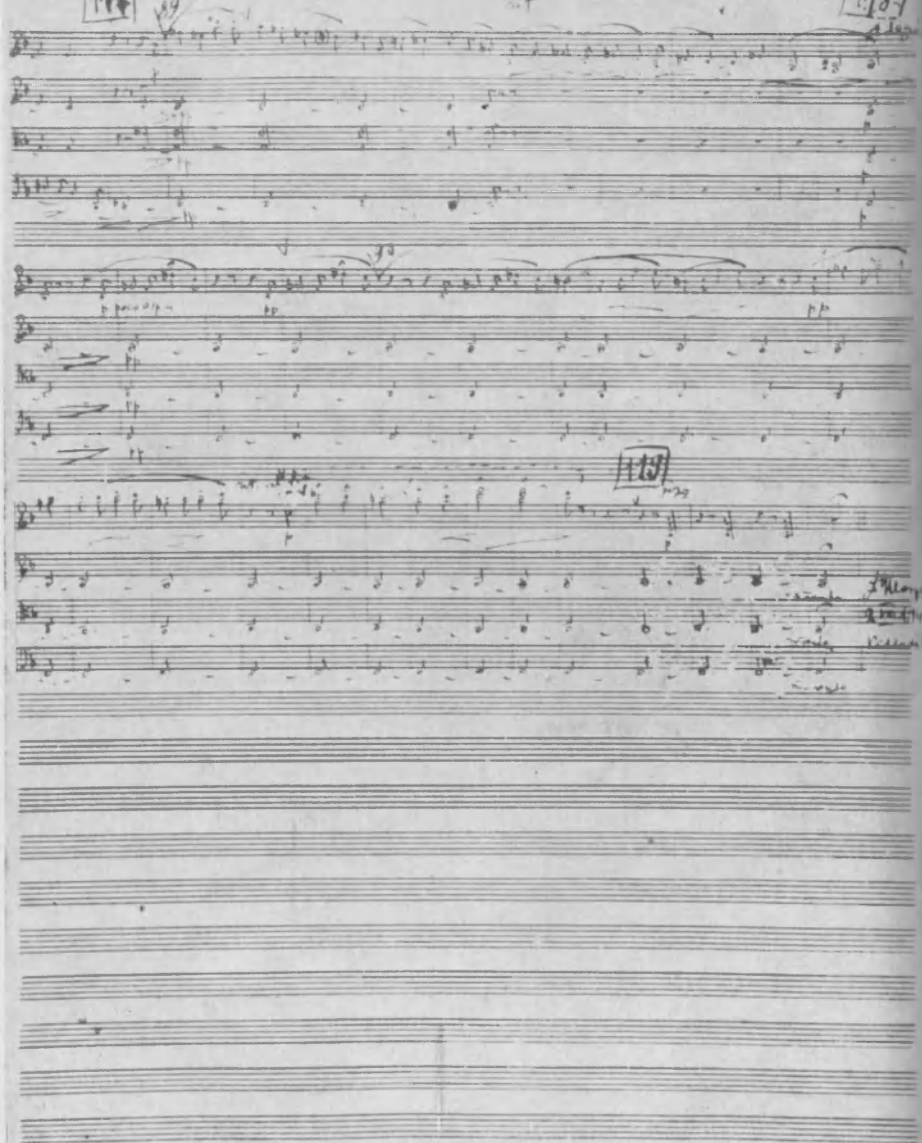


3

Автограф.

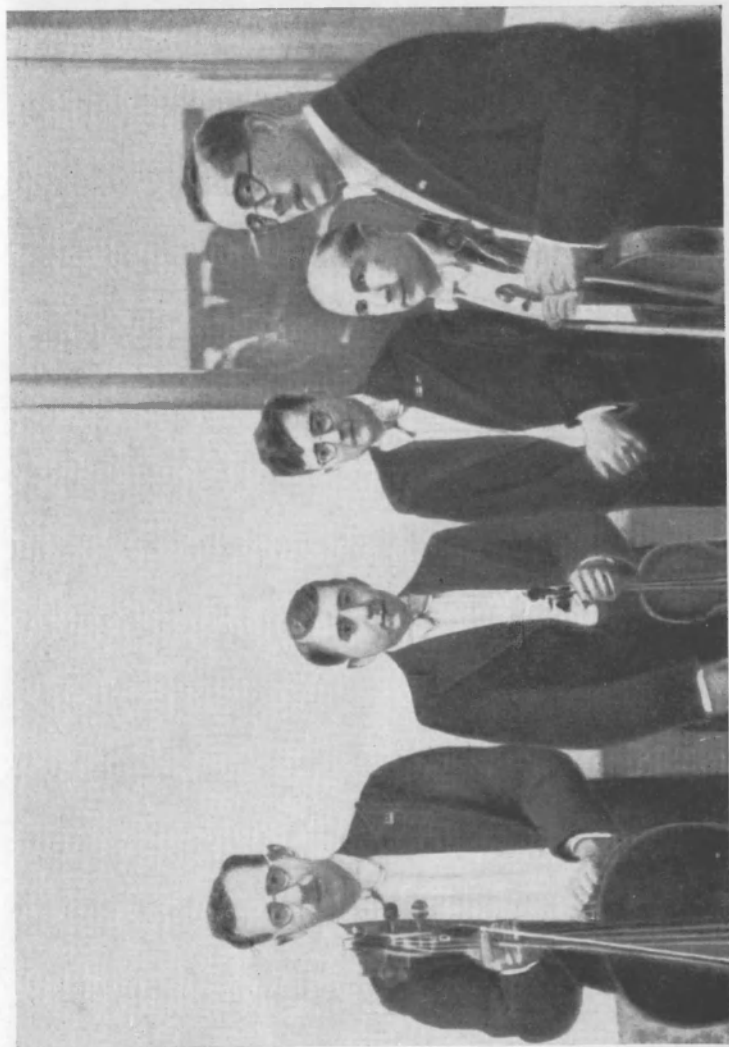
177

178

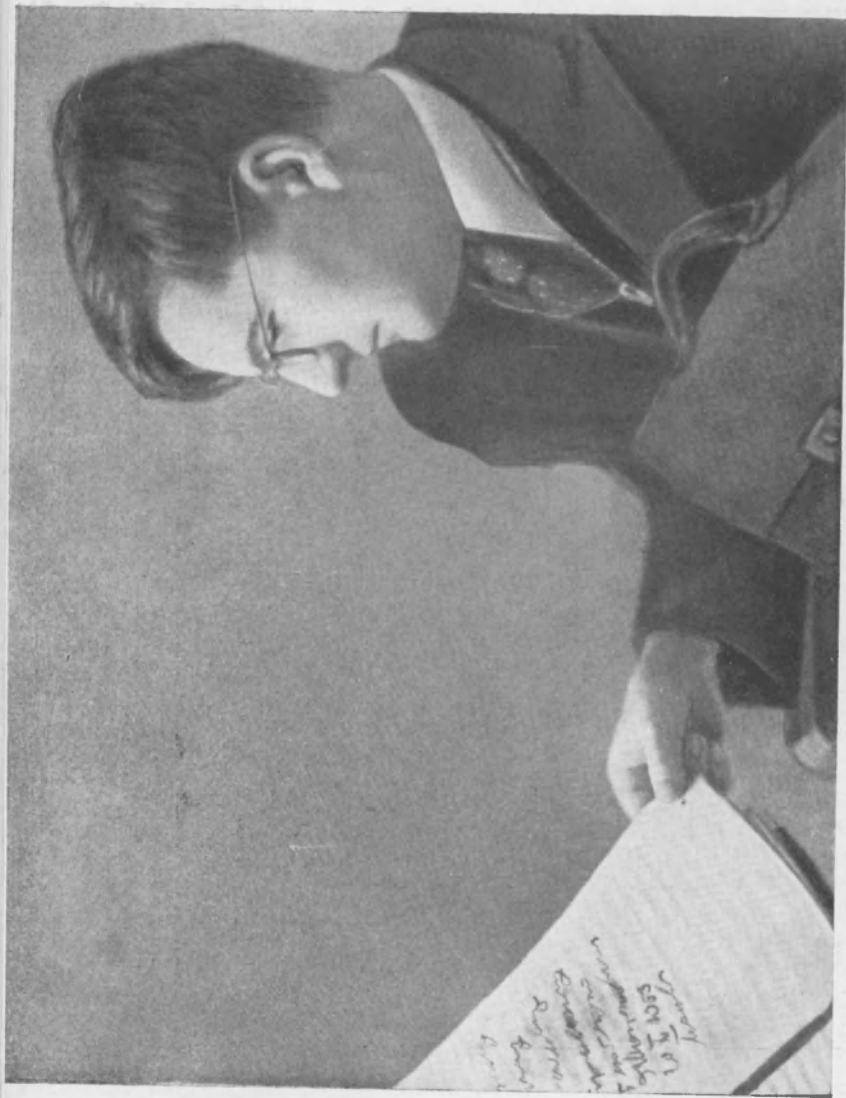


Последняя страница рукописи Третьего квартета.

Автограф



Д. Д. Шостакович и квартет им. Бетховена после исполнения Фортепьянного квинтета.
Москва, 1940 г.



Д. Д. Шостакович в студии звукозаписи, Москва, 1953 г. Фотография с дарственной надписью В. В. Борисовскому.