



Л. КАРКЛИНЬШ

ЯНИС  
ИВАНОВ



**ОТ АВТОРА**

**ВВЕДЕНИЕ**

**ГЛАВА I. ПЕВЕЦ ПРИРОДЫ**  
(1933—1940)

**ГЛАВА II. В ПОРУ КРУГОВОРОТА ВРЕМЕНИ**  
(1940—1947)

**ГЛАВА III. НАРОДНЫЙ ТРИБУН**  
(1948—1958)

**ГЛАВА IV. В ЗАЩИТУ МИРА**  
(1959—1960)

**ГЛАВА V. ПРОСЛАВЛЕНИЕ ГУМАНИЗМА**

**ГЛАВА VI. В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕЖИТОГО**  
(1971—1975)

**ГЛАВА VII. ЛИЦОМ К СОВРЕМЕННОСТИ**  
(1976—1983)

• • •

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ. СИМФОНИЗМ ЯНИСА ИВАНОВА**  
**ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ИВАНОВА**  
**СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ЯНИСЕ ИВАНОВЕ**  
**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН**

Л. КАРКЛИНЬШ

ЯНИС  
ИВАНОВ

Наблюдения  
над симфоническим  
стилем

Ленинград • Всесоюзное издательство  
«Советский композитор»  
Ленинградское отделение • 1986

## к 21 Карклиньш Л.

Янис Иванов. Монографический очерк.— Л.: Советский композитор, 1986, 104 с.

В книге известного латышского музыковеда Л. А. Карклиньша путем анализа произведений (в том числе двадцати одной симфонии) выдающегося советского латышского композитора Яниса Андреевича Иванова (1906—1983) убедительно раскрывается творческий метод композитора, дается представление о большом, подлинно национальном художнике, искусство которого благодаря своему гуманистическому содержанию стало широко интернациональным.

ББК 85.23(2)7

Под общей редакцией кандидата искусствоведения  
А. К. Кенигсберг

ЛЮДВИГ АНДРЕЕВИЧ КАРКЛИНЬШ  
ЯНИС ИВАНОВ

Наблюдения  
над симфоническим стилем

Редактор М. А. Дунаевский. Художник серии И. Н. Кошаровский. Технич. редактор Л. Л. Мусатова. Корректор Л. И. Колпакова  
ИБ № 2179. Сдано в набор 14.02.86. Подписано к печати 16.06.86. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 2. Гарнит. Т. Таймс. Высок. печать. Печ. л. 6,5. Усл. п. л. 6,5. Уч.-изд. л. 8,7. Усл. кр.-отт. 19,9. Тираж 3000 экз. Заказ № 57. Цена 60 коп. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45. Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

## ОТ АВТОРА

В 1986 году исполняется восемьдесят лет со дня рождения выдающегося симфониста Советской Латвии, народного артиста СССР, профессора Яниса Андреевича Иванова. Композитор родился в краю голубых озер — в Латгалии, в местечке Прейли Двинского уезда (ныне Даугавпилсского района). В 1931 году он окончил Латвийскую консерваторию по классу композиции классика латышской музыки профессора Язепа Витола и по классу симфонического дирижирования выдающегося финского дирижера Георга Шнефогта. В начале своего творческого пути Я. Иванов был известен и как дирижер симфонического оркестра. В послевоенные годы долгое время был художественным руководителем музыкального радиовещания, определяя тем самым основные тенденции развития музыкальной культуры Советской Латвии. Работу в Радиокomitee Янис Иванов совмещал с обязанностями профессора композиции в консерватории. Среди его учеников отметим таких, как Р. Ермакс, Ю. Карлсонс, О. Гравитис, М. Эйфельде, Э. Залитис, Р. Оре, Р. Паулс, Я. Порьетис.

Янис Иванов всегда активно участвовал в общественной жизни. Он был депутатом Верховного Совета СССР, членом Государственного комитета по Ленинским премиям, секретарем правления Союза композиторов СССР.

Я. Иванов являлся ведущим симфонистом нашей республики и одним из виднейших представителей этого жанра в Советском Союзе. Его творчество проникнуто глубоким чувством и высоким гражданским пафосом. Композитор принадлежит к числу тех художников, чья жизнь является непрерывным творческим горением, неустанным поиском нового содержания, новых средств музыкальной выразительности.

Многочисленные произведения Я. Иванова дают яркое представление о подлинно национальном художнике, чье искусство благодаря своему гуманистическому содержанию стало действительно интернациональным.

Специфический колорит музыкального языка композитора, особенно в начале творческого пути, — результат своеобразного синтеза мелоса латгальских народных мелодий и некоторых принципов импрессионистской гармонии. В произведениях 60-х годов наблюдается постепенное усиление линейных тенденций в голосоведении; драматургия фактурных пластов роднит его музыкальное мышление с некоторыми приемами творчества Хиндемита и Онеггера. В последнем периоде творчества Иванова все более определяющими становятся лаконизм и графическая четкость изложения, хотя важнейшей чертой творческой личности композитора остается романтическая поэдность, обуславливающая необычайное обаяние его искусства.

Надеемся, что данный монографический очерк о Янисе Иванове будет способствовать все большему распространению творческого наследия композитора.

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Яниса Андреевича Иванова (1906—1983) принадлежит к эпохальным явлениям в латышской музыкальной культуре. Его невозможно представить однородным, единообразным в своем развитии. Напротив, композитор оказался в силах отразить многогранность действительности, отразить свое время.

Музыкальное мышление Иванова формировалось и совершенствовалось на протяжении десятилетий, соприкасаясь с сокровищами народного творчества, с выдающимися явлениями мировой музыкальной культуры и, в первую очередь, с традициями русской музыкальной классики, с огромными богатствами советского многонационального искусства. В результате, перед нами яркая творческая личность, которая имеет свое индивидуальное видение действительности, выраженное в оригинальной художественной форме.

Диапазон творчества Иванова очень широк — двадцать одна симфония, симфониетта, четыре симфонические поэмы, три инструментальных концерта, две поэмы для смешанного хора с оркестром, три струнных квартета, трио для скрипки, виолончели и фортепиано, две сонаты для фортепиано, два цикла фортепианных вариаций, цикл «Двадцать четыре эскиза» для фортепиано, пятнадцать вокализдов для смешанного хора, сольные и хоровые песни и многие другие произведения в камерно-инструментальном и вокальном жанрах, музыка к кинофильмам. Многогранное творчество Иванова хорошо известно не только в Советском Союзе<sup>1</sup>. Его симфонические произведения неоднократно звучали и в концертных залах зарубежных стран.

В начале творческого пути Иванов выступил как продолжатель романтических традиций музыкального искусства. Явления действительности, как и у романтиков, словно переплавленные в субъективном восприятии композитора, отразились на программных замыслах его ранних сочинений прежде всего через обобщенно-эмоциональное решение. Отношение к традициям западно-европейского романтического симфонизма, традициям Франка, Листа, Брамса, Брукнера, не было пассивным. Творческий метод этих художников, обогащенный опытом композиторов русской школы — Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, французских импрессионистов — Дебюсси, Равеля, сказался в стилистике ряда партитур, хотя в этих сочинениях со всей очевидностью уже проявляется самобытность Яниса Иванова. Это ощутимо главным образом в ярко выраженном народно-национальном своеобразии его музыки, в интересном, очень индивидуальном претворении народного музыкального творчества. Это, пожалуй, является наиболее сильной приметой творческой личности композитора.

Особой спецификой отличается сам мелос его сочинений, интонационная сущность которого близка широкой, почти славянской напевности. Мелодика композитора, особенно в начале творческого пути, соприкасалась с теми же принципами мелодизма, что и «бесконечные мелодии» Чайковского и Рахманинова. Мелодии, проникнутые какой-то особой щемящей грустью и одновременно сдержанной радостью, светом, содержатся во мно-

---

<sup>1</sup> За успехи в симфоническом творчестве композитор удостоен Государственной премии СССР (1950, за Шестую, Латгальскую, симфонию) и двух Государственных премий Латвийской ССР (1958, за Восьмую симфонию и симфоническую поэму «Лалчлессис»; 1970, за *Symphonia humana*). Его выдающиеся заслуги в развитии советской музыки отмечены почетным званием народного артиста СССР (1965).

гих опусах композитора, определяя замыслы в разных жанрах на протяжении всего творческого пути. В этом плане показательна вторая часть из «Латгальских картин», отдельные мотивы которой перекликаются с латышскими народными песнями. В скерцо Шестой, Латгальской, симфонии мелодия народной песни «За озером белые березы» появляется во всей своей первозданной скромной красоте. А в финале Девятой симфонии среди трагических поворотов музыкальной драмы звучит мелодия, напоминающая песни лиго, однако ладоинтонационное содержание темы финала далеко от непосредственной откровенности Латгальской симфонии: вместо юношеской радости народно-бытовой сценки возникает мужественный порыв и элегические раздумья драматической картины. В медленной же части автобиографической Четырнадцатой симфонии подобные мелодии-напевы перевоплощаются в медитацию, полную душевного пафоса.

Столь характерное для композитора использование народного мелоса не исчезает и в симфониях последних лет (Семнадцатая и Двадцатая), подчиняясь более глубокому миру субъективных состояний. Это наметилось уже в Восьмой симфонии. Свиридов не случайно охарактеризовал Восьмую симфонию как глубоко национальную музыку, которая могла родиться лишь под небом Латвии, но благодаря своей глубине и яркости стала приобретением для всех народов (63).

Специфика мелоса произведений Иванова во многом определяется и соприкосновением с традициями музыкальной культуры начала века. Движение отдельных фактурных линий целыми гармоническими слоями, параллельными трезвучиями, септаккордами, нонаккордами, свойственное уже Первой симфонии, особенно заметно в Четвертой симфонии.

Синтез латгальской народной песенности с упомянутыми приемами организации фактуры и привел к очень своеобразному, лишь Иванову присущему ладотональному и даже больше — тембрально-фактурному колориту. Такой колорит определяется двумя моментами: полидиатонической фактурой (в каждом дублированном голосе свой диатонический лад) и выделением звукопластики многотерцовых аккордов в основном виде, что особенно фокусирует звучание чистой квинты. Тенденция к созданию такого колорита в 60-е годы приблизила фактурное мышление Иванова к фактурным концепциям симфоний Онеггера.

Не менее важным аспектом творчества Иванова является ассоциативная сила музыкальной образности, что имеет самую непосредственную связь с программностью музыкальных произведений композитора. Восприятие круга образности таких симфонических картин как «Радуга», «Поднебесная гора», «Лачплесис», «Роema luttuosa» не требует особых усилий. Заголовки, поясняющие содержание симфоний «Атлантида», Латгальская, *Sinfonia energica*, *Synfonia ipsa*, также подтверждают внутреннюю необходимость автора быть уверенным в общей направленности своего разговора со слушателем. Очевидно, последнее вытекает из мировосприятия художника, его творческой психологии. Но, по существу, почти вся симфоническая музыка Иванова является программной уже в своем замысле, хотя для слушателей это нередко остается неизвестным.

Программность в музыке Иванова во многом выражается через жанровость. В соответствии с эволюцией художественного мышления автора выразительность первичных жанров особенно характерна для ранних произведений, впрочем, как и для произведений первого послевоенного десятилетия. Напомним хотя бы танцевальные образы в финале «Латгальских картин», элегическую вальсовость побочной партии первой части Третьей симфонии, песенные и маршевые темы Шестой и Седьмой симфоний.

С точки зрения развития художественного мышления весьма существенным является смена одних жанровых средств другими или же модификация выразительности одного и того же жанра. Оба этих аспекта важны для творчества Иванова. И в этом отношении весьма характерна Седьмая симфония. Здесь последний раз в симфониях Иванова мы сталкиваемся с непосредственным использованием жанровых средств вальса (эпизод скерцо), в медленной же части начинается кристаллизация нового жанра — пассакальи, выразительные возможности которой с каждой новой симфонией становятся все более впечатляющими. Эволюция жанровых средств таким образом означает эволюцию и типа симфонизма. Присущее лирико-эпическому симфонизму частое обращение к средствам танцевальных жанров, близких бытовой музыке, уже не соответствует уровню обобщений драматически-конфликтного симфонизма. В связи с этим в сферу жанровых средств весьма рельефно входят выразительные возможности пассакальи, а также сарабанды и токкаты, которым свойственна гораздо большая сила концентрации мысли, и острые драматические образы поляризуются не только в смежных темах, как это имело место в лирико-эпическом симфонизме, но и в сопоставлении разделов и частей цикла.

Существенна и модификация отдельных жанровых средств, также отражающих эволюцию типов симфонизма. Характерной для симфоний Иванова можно считать походную песню, которая намечается уже в финале Третьей симфонии, привлекая своей мелодической пластикой и закругленными метроритмическими контурами. В другом контексте с этим жанром мы встречаемся в маршеобразной теме финала Шестой симфонии. Здесь гораздо более активной стала роль и метроритма, и ладовой выразительности (дорийский минор). Этот жизнеутверждающий жанр приобретает совершенно новые качества в финалах Двенадцатой и Пятнадцатой симфоний. Как в одном, так и в другом случае на метрически строгом остинато звучит энергичная, необычной широты дыхания мелодия, которая уже через несколько тактов достигает диапазона полутора октав при несомненном росте ритмической неустойчивости. В Двенадцатой симфонии это выражается в систематическом сокращении длительностей ритмических единиц, отчего возникает ощущение ускорения движения, а в Пятнадцатой симфонии — в смене ровного ритма синкопированным. В обоих случаях достигается бурный рост эмоциональной динамики, яркая музыкальная образность, которая силой жанрового обобщения способствует развитию музыкальной драматургии.

В ассоциативном восприятии музыкальной образности столь же значительной является рассредоточенная инкрустация жанровых элементов в развитии произведения, что аналогично своего рода жанровым лейтмотивам, руководящим процессом слушательского восприятия. Именно подобная концепция жанровой выразительности занимает существенное место в партитуре Одиннадцатой симфонии. К тому же решающим фактором является здесь субъективный разрез жанрового проявления, преломление объективных жанровых закономерностей через призму личности композитора.

Музыкальная форма произведений Иванова подчиняется общим тенденциям века, а именно трансформации сонатной формы и сонатно-симфонического цикла, поляризации контрастов, — хотя сонатная форма все же остается для Иванова одним из сильнейших рычагов симфонического цикла. Общую направленность эволюции симфонического цикла определяет уже темп первой части. Намечается тенденция к постепенному замедлению темпа. В Шестой симфонии автор приходит к сонатному Andante, а на рубеже 70-х годов, в Четырнадцатой симфонии, сонатная форма вообще



отсутствует. Медленные вступления и повторения материалов экспозиции, тормозящие общий темп развития и приводящие иногда к образованию форм второго плана, подчеркивают эту тенденцию.

Известно, что общий характер драматургии во многом зависит от системы контрастов. Так, в драматических симфониях Иванова, после Седьмой, генеральный контраст возникает в средних частях цикла (Девятая, Десятая, Одиннадцатая, Пятнадцатая). В отдельных случаях развитие музыкальной драматургии потребовало некоторой переакцентировки в композиционной форме (Четвертая, Одиннадцатая), когда, например, средняя часть сложной трехчастной формы перерастает в сонатную разработку. Образно-драматургический фактор является определяющим для формообразования в произведениях Иванова, непосредственно воздействующим на создание конкретных структур. По справедливому замечанию Н. Рыжковой, драматургия обуславливает направленность всех преобразований исходного тематического материала от завязки действия, его интенсивного развития до вторжения контрастных образов, катастрофы и завершения, подводящего итоги конфликту (33, с. 59—60).

Современные черты находим также во взаимодействии гомофонии и полифонии. Особую роль играет здесь принцип дополняемости, горизонтализация аккордов, полипластовость. Принцип дополняемости у Иванова имеет цель ограничения звукового пространства соответствующей темой строгим использованием двенадцатитонового звукоряда. Этот принцип встречается в четырех симфониях — от Десятой до Тринадцатой. Неоднократно используется также сопоставление свободных (алеаторических) гармоний, так называемых гармоний черных и белых клавиш. Взаимодействие разных складов фактуры в произведениях Иванова привело к горизонтализации вертикальных структур, что обеспечивает музыкальной ткани исключительное единство (Восьмая, Девятая, Двенадцатая симфонии).

Наряду с применением подголосочной полифонии в симфонических сочинениях Иванова 60-х годов все чаще встречаются принципы имитационной полифонии, все шире используется изложение мотивов в увеличении или уменьшении, в обращении или ракоходном проведении (Десятая, Одиннадцатая симфонии). Реже можно найти целостные полифонические формы, однако включение в симфонический цикл фуги (Десятая, Двенадцатая, Тринадцатая симфонии) привело к рельефным контрастам. Выразительные возможности фугато в симфониях 70-х годов способствовали образованию необычных в симфонической литературе ритмотембровых кульминаций (Пятнадцатая, Шестнадцатая симфонии). Взаимодействие гомофонии и полифонии определяет не только эволюцию мышления композитора от тональной и политональной систем к децентрализованной линейности. Аспект тонально-фактурной выразительности становится все более действенным средством контраста, возрастает роль полипластовой драматургии.

Определенный интерес представляет и динамика тембрового ритма. Тембр, аналогично другим музыкально-выразительным средствам, организуется во взаимодействии устойчивости и неустойчивости. Неустойчивость выражается в таких явлениях, как вспомогательные и проходящие тембровые наложения, а также модуляции (Десятая, Одиннадцатая, Двенадцатая симфонии). В области формообразующей роли тембра важным аспектом является соотношение музыкальной формы и тембра — синхронность или асинхронность их развития. В отличие от гармонической пульсации, где при ускорении темпа смена функций замедляется, пульсация тембрового ритма становится более частой ввиду мобильной фактуры.

Тембровый ритм воздействует на формообразование и в более широких масштабах, характеризуя отдельные части цикла.

Более подробное знакомство с симфоническим творчеством Иванова подтверждает, что для характеристики его творческого метода очень важным показателем является беспрерывно меняющаяся стилистика. Кроме уже отмеченных аспектов не менее важна ладотональная сфера и ритмотембральное начало как существенные с точки зрения современной музыки факторы выразительности.

Ладотональное мышление Иванова вплоть до Четвертой симфонии — «Атлантида» — остается в пределах характерной для позднего романтизма хроматизированной диатоники, однако с одним существенным дополнением — почти полным раскрепощением функциональности как результата линейности фактурного изложения или же монодийной логики мышления. Принципы фактурного изложения, найденные в Четвертой симфонии, в Пятой еще больше развиваются, приближаясь к изложению, свойственному симфоническим произведениям Малера. Отсюда и хроматическая насыщенность фактуры, и такие явления горизонтальной организации изложения, как полиладность и политональность, комплексное движение голосов.

Продолжение этого урния ладотонального мышления находим в Девятой симфонии, отчасти в Концерте для фортепиано с оркестром. Обращаясь к драматическому, проблемному симфонизму, Иванов во всей полноте использует выразительные возможности диатонизированной хроматики, а тональное разнитоие в отдельных случаях доводит и до атональности. В произведениях 60-х годов (четыре симфонии — от Десятой до Тринадцатой) уже господствует пластовая драматургия, столь характерная для таких авторов, как Прокофьев, Онеггер, нередко появляются двенадцатитоновые темы; музыкальная образность становится все более обобщенной, отдаленной от привычных ассоциаций.

Существенной эволюции подверглась и ритмотембровая выразительность музыки Иванова. Намечившаяся уже в Четвертой симфонии метроритмическая активность выражается в различных проявлениях полиритмии и даже полиметрии (Седьмая симфония), в укрупнении фактурного ритмотембрового варьирования (Девятая симфония), в повышении динамики общих форм движения — моторности (Десятая симфония) и в увеличении роли тембровой драматургии, как в пределах развития одной темы, так и между частями. Названные средства выразительности остаются свойственными творческому почерку Иванова и в симфониях 70-х годов, хотя и наблюдается известное прояснение его музыкального языка: отказ от использования двенадцатитоновых тем, сгущенных фактурных пластов, тембровых микстов. Возобновляются, хотя и на другом уровне мышления, приметы жанровости как проявление скрытой программности, ибо «постепенное обособление, отпочкование чистой выразительности в пределах того или иного жанра и стиля от его первоначальной, почти всегда программной основы, — как признает В. Конен, — общий принцип музыкального искусства» (23, с. 16).

Подобная эволюция стиля говорит и о соответствующих изменениях в творческом методе композитора. Так, в Пятой симфонии линейно-графическая звукопись отдельных частей, аналитическое музыкальное мышление Иванова подтверждают присутствие психологического реализма как основного компонента в творческом методе композитора. Эта тенденция еще более усиливается в интеллектуально-обобщенных образах симфоний 60-х годов с широким использованием двенадцатитоновых тем. Упомянем лишь двойную фугу во второй части Десятой симфонии (кстати, весь тематизм симфонии основывается на двухголосии),

интонационно напряженные оркестровые унисоны в фугато второй части Двенадцатой симфонии. *Sinfonia energica* (фактуру и тематизм первой части определяет рациональное контрапунктическое начало) или же отражение траурной процессии в медленной части Одиннадцатой симфонии со столь лаконичным тембрально-обостренным тематизмом.

Хотелось бы даже выдвинуть утверждение, что именно *психологический реализм*, имеющий место уже в Пятой симфонии Иванова, становится определяющим творческим принципом в симфониях 60-80-х годов, а романтический аспект остается лишь, дополняющим фактором.

В отдельных случаях в симфонических произведениях Иванова наблюдается и кратковременное соприкосновение со стилистическими элементами других творческих методов. Например, черты импрессионизма заметны в лирически-изобразительных, ассоциативно символических пейзажах симфонической картины «Радуга», в линейно-графической фактуре *Poema luttuoso* («Печальная поэма») можно обнаружить принципы экспрессионизма.

Анализ множества симфонических произведений, в которых нашло отражение мироощущение Иванова, дает основание представить творческий метод композитора как многогранный феномен, в котором разные, даже полярные принципы стилистики сплавлены в новую, относительно более широкую эстетическую и стилистическую систему в пределах социалистического реализма.

Роль Иванова в латышской советской музыке во многом подобна роли Мясковского в русской советской музыке. Они оба отдали, по существу, всю свою творческую жизнь одному единственному жанру — симфонии. Лучшие симфонии Иванова — Четвертая, Девятая, Одиннадцатая, Четырнадцатая, Семнадцатая, Двадцатая — это своего рода вершины латышской симфонической музыки, настоящую ценность которых можно определить лишь вникая в целый ряд окружающих творческих явлений.

Появление Четвертой симфонии («Атлантида») Иванова в 1941 году стало качественным скачком в нашей симфонической музыке, ибо ни по масштабу замысла, ни по средствам выразительности ничего аналогичного в латышской культуре не было. То же самое произошло с Девятой симфонией, воплотившей идею защиты мира в трудную пору — на рубеже 50-60-х гг.

Если символическую гибель мира в «Атлантиде» еще можно было выразить средствами позднего романтизма и импрессионизма, то для воплощения музыкальной драмы Девятой и Одиннадцатой симфоний на первый план выдвигается полипластовая драматургия и макроконфликт. Лирико-драматический симфонизм Иванова к началу 60-х годов вырастает до драматически-конфликтного, философского симфонизма.

Во второй половине 60-х годов картина круто меняется. Творчество Иванова сохраняет свой активный пульс, но эстафету поисков нового отражения действительности подхватывает М. Заринь, Р. Калсон, Р. Гринблат.

Наиболее остро тенденция нового воплощения современности выразилась в симфонических произведениях Гринבלата — в импульсивно-энергичном Концерте для фортепиано с оркестром (1963) и в эпико-драматической Третьей симфонии (1964).

Одновременно появились драматические, даже экспрессионистические партитуры Калсона: Симфонетта (1964), Первая симфония (1965), позднее Концерт для виолончели с оркестром (1970).

Заринь удивил неоклассическими опусами — *Concerto grosso* (1967), *Concerto innocente* (1969). Он ранее других авторов почувствовал

новые веяния десятилетия, хотя их отдельные черты были заметны уже прежде. Композитор как бы осуществил известный тезис Стравинского о том, что традиция есть жизненная сила, которая способна и стимулировать, и направлять современность, что она же обеспечивает содержательность творчества.

И наконец 70-е годы. Эстафету нового взгляда на сегодняшний мир принимают Имантс Калныньш и Петерис Плакидис, молодые авторы, уже первые работы которых заслужили всеобщее признание. 70-е годы в латышской музыке начинаются Третьей симфонией (1968) Имантса Калныньша и Музыкой для фортепиано, струнных и литавр (1969) Плакидиса. Плакидиса иногда считают классицистом или «брамсианцем», но представляется, что дело здесь значительно сложнее. Мышление Плакидиса основано на контакте со стилистикой барокко, на использовании старинных ладов и свободного сочетания мелодических линий. В его творчестве обнаруживается общность с Бартоком и Хиндемитом именно в трактовке формы и ладоинтонационного материала.

Следует отметить творческое новаторство молодых латышских композиторов. Так, почти каждая из четырех симфоний и другие крупные сочинения Иманта Калныньша в соответствии с замыслом представляют особый стилизованный отбор и иную концепцию.

Этой тенденции стремился следовать и один из самых верных соратников Иванова — Адольф Скултэ, что особенно проявилось в его Пятой симфонии (1974). Как справедливо в первом отклике на ее исполнение отметил А. Клотиньш, не столь уж изменилось творчество композитора, но время, новое мироощущение, эстетические потребности общества 70-х годов приблизились к светлому в общем мировосприятию Скултэ (12, с. 12). Именно в таком плане отметим и Четырнадцатую симфонию, *Sinfonia da camera* (1971), и Двадцатую симфонию (1981) Иванова, которые несомненно принадлежат к наивысшим достижениям в симфонической музыке 70-х — начала 80-х годов, но являются в основном работами обобщающими.

Следует упомянуть и других латышских симфонистов — А. Гринупса, Г. Раманса и Я. Кепитиса, творчество которых существенно дополнило имеющийся симфонический опыт.

Все сказанное отнюдь не означает, что «властителями дум общества» все послевоенные годы были именно и только симфонические произведения названных авторов. Общеизвестно, что процесс восприятия имеет свои определенные закономерности, и тем более свои неписанные правила имеет концертная жизнь. Но несомненно то, что упомянутые нами произведения при их появлении активно воспринимались слушателями, вызвали споры, дискуссии, одобрение или порицание, будили мысль и вместе с тем оказали определенное влияние на развитие симфонической музыки в Советской Латвии, стали положительным вкладом в латышскую советскую музыкальную культуру. Последнее особенно относится к симфоническому творчеству Иванова, которое, ввиду высокой идейности и профессионального мастерства, является своего рода вершиной-источником латышской симфонической музыки.

## ГЛАВА I

### Певец природы (1933—1940)

В Латвии в пору созревания творческой личности Иванова, то есть в период 30-х годов, еще продолжался культ немецкой симфонической музыки и в особенности Вагнера. Увертюры к его операм, как и симфонические поэмы Листа регулярно звучали на концертах. Исполнялись произведения Моцарта и Бетховена, Брамса и Мендельсона, Шумана. Брукнера и Рихарда Штрауса.

Что касается русской музыки, то наиболее широко было представлено искусство Чайковского, которое в рижских концертных залах всегда имело поклонников. Этим и объясняется сильное влияние лирико-драматического симфонизма Чайковского на развитие латышской симфонической музыки. Принципы Чайковского почти полностью определили симфоническое мышление Язепы Медыня, оказали известное влияние на первоначальный этап симфонического творчества П. Барисона и Я. Иванова. Очень сильно и длительно на развитие латышской симфонической музыки воздействовал эпически-жанровый симфонизм русской музыкальной классики. Традиции Римского-Корсакова и Глазунова наиболее активно продолжали Граубинь, Я. Кепитис, А. Скултэ. Экстатический симфонизм Скрябина повлиял на ранние симфонические произведения Иванова, отчасти Л. Гаруты. И все таки самые радикальные явления в русской музыке, не говоря уже о произведениях советских композиторов, очень медленно прокладывали пути к рижским концертным залам. В связи с гастрольями Стравинского музыкальная критика признала, что "большинство работ, характеризующих понски Стравинского последнего периода, начиная с «Весны священной», Фортепианного концерта, «Царя Эдипа», «Аполлона Мусагета» и кончая Скрипичным концертом и Симфонией псалмов, для нас являются совершенно чуждыми" (50). Очевидно, для понимания и усвоения традиций оригинального искусства Стравинского латышская музыка ещё не созрела. Может быть, единственным сочинением, в котором проявилась известная перекличка с принципами музыкального мышления Стравинского, был Концерт для фортепиано с оркестром Зариня (1936).

С симфоническим творчеством Шостаковича рижане познакомились лишь во второй половине 30-х годов. Уже после прослушивания Первой симфонии Шостаковича музыкальная критика признала своеобразие музы -

кальной личности композитора, проявление оригинального таланта, блестящую инструментовку, несмотря на еще заметные, кое-где преломленные через призму автора элементы Скрябина, Равеля и Стравинского. Двадцатью годами позднее, познакомившись с Пятой симфонией, выдающийся латышский музыкальный критик Я. Залитис писал, что «Шостакович шагает в авангарде русских современных авторов и своими, до сих пор написанными произведениями, получил признание не только в России, но и в других странах, даже в Америке. Музыкальный язык этой Симфонии во многом отличается от ранее написанных произведений. В стиле Шостаковича произошли перемены — в сторону сознательной простоты» (67).

Слушателям, которых привлекали современные течения в музыке, настоящую радость доставила балетная сюита «Золотой век» Шостаковича. «Музыкальный почерк Шостаковича очень смел, удивляет неожиданными сюрпризами, переживаниями музыкальных красок. Правда, через его плечо смотрит на нас Игорь Стравинский, — признает композитор и критик Е. Граубиньш, — но для светлого таланта старшие мастера необходимы как своего рода леса для строительства дворца искусства» (52). Высокую оценку получила Четырнадцатая симфония Мясковского: «Он привлекает внимание слушателя значимостью, пластикой и ясностью музыкального языка. Темы не слишком отобраны, но характерны благодаря колориту русского народного музыкального фольклора. В развитии они подтверждают смелость и крепкую умелость, исключительную эрудицию. Отделка симфонии в общем доходчивая, масштабная» (52).

На одном из концертов исполнялись фрагменты из балета «Красный мак» Глиэра, Концерт для трубы с оркестром Гедике. Напомним, что уже в 20-х годах в Риге звучали Классическая симфония, Первый концерт для фортепиано и Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. Но хотя публика и музыкальная критика отнеслись к творчеству Прокофьева и Шостаковича положительно, с уважением и пониманием, латышские композиторы словно остались в стороне, не проявляя желания хотя бы в отдельных аспектах освоить творческие принципы выдающихся симфонистов. Очевидно, молодое поколение для этого еще не созрело. Иванов и Скултэ создали лишь свои первые симфонические произведения. Но этот опыт не прошел мимо их внимания.

С особой приверженностью рижане относились к французской музыке: к импрессионистам и представителям так называемой группы «Шести». В сравнении с немецкой и русской музыкой произведения французских композиторов в Риге исполнялись реже, но влияние постимпрессионизма сказывается в симфонических работах латышских композиторов самых разных поколений, начиная с Язепа Витола. Уже в сюите Витола «Драгоценные камни» заметна та пластическая красота, классическая ясность и светлой радостью наполненная игривость, которая столь ярко отличает французскую музыку. Тонкие светотени встречаются и в симфонических партитурах Иванова, Скултэ, Барисона, Зариня. Наиболее наглядно эти тенденции проявляются в симфонических поэмах Иванова и Скултэ в 30-е годы, но скорее в плане традиций постимпрессионизма, ибо в Латвии ввиду долголетней отсталости концертной жизни создавалась такая ситуация, когда на концертной эстраде одновременно появились произведения и Дебюсси, и его последователей.

Из различных молодых национальных музыкальных школ наиболее тесный контакт с Ригой имела финская музыка. Благодаря продолжительной деятельности в Риге финского дирижера Г. Шнефогта, она широко пропагандировалась уже с начала века. Музыка Сибелиуса, а также и Гринга (сюита «Пер Гюнт», «Норвежские танцы»), имела известный отклик

в творчестве латышских композиторов, особенно в симфоническом творчестве Барисона (в его второй симфонии использован начальный мотив песни «Люблю тебя» Грига), отчасти Алфреда Калныня.

Гастроли в Риге югославского дирижера Л. Матачича (1931, 1934) способствовали знакомству с югославской симфонической музыкой. С другой стороны, благодаря Матачичу впервые за пределами Латвии была с успехом исполнена Первая симфония Иванова.

В концертной жизни 30-х годов наметился ряд характерных тенденций, которые наложили известный отпечаток и на жанровое развитие художественного мышления латышских композиторов. Однако лишь «идеалисты», то есть композиторы, которые не надеялись на скорое исполнение своих работ, писали симфонии. Из созданных в течение десяти лет пяти симфоний были исполнены лишь Первая (1933) и Третья (1938) Иванова и Первая (1935) Барисона.

Весьма распространенным был жанр сюиты. Среди примерно тридцати сюит различного типа по своим симфоническим масштабам, своеобразию программного содержания и яркой образности выделяются Третья оркестровая сюита (1933) Яниса Медыня и «Латгальские картины» (1936) Иванова. Большой популярностью пользовались также «Латышская сельская серенада» (1934) Я. Витола, «Гирлянда цветов» (1937) Барисона и намеренно примитивная «Латышская танцевальная сюита» (1932) В. Дарзиня. Реже исполнялась сюита «Кокле Витола» (1934) Е. Граубиня, созданная в честь учителя. Определяющим жанром в латышской музыке 30-х годов оказался жанр симфонической картины. В этот период латышскими композиторами написано более тридцати симфонических картин.

В латышской классической музыке особенно распространены образы природы. Поэтическое прославление природы встречается в симфонических картинах «Радуга» Иванова, «Волны» Скултэ, симфонических поэмах «Латышская земля» Язепа Медыня, «Поднебесная гора» и «Разна» (поэма для духового оркестра) Иванова. Показательным при этом является обращение композиторов к народному творчеству в поисках своего рода индивидуального музыкального почерка, что становится важной закономерностью творческой работы молодых латышских музыкантов. Эта традиция унаследована от их учителя Язепа Витола.

Огромный диапазон симфонического творчества Иванова во многом затеняет не менее интересные опыты его в области камерной и в особенности фортепианной музыки. В начале творческого пути композитора появляется Соната для фортепиано (1931, дипломная работа по классу сочинения Я. Витола) и несколько миниатюр — Мазурка, Вальс и Прелюдия *cis-moll*. Все эти произведения Иванова в основном продолжают романтическую традицию, хотя и в Скерцо (быстрая часть Сонаты), и в Прелюдии заметно желание автора расширить выразительные возможности — в плане более энергичных ритмов, моторики движения и усложнения ладового мышления (за счет хроматики).

К 30-м годам относится и цикл Вариаций-этюдов (*fis-moll*, 1930), весьма масштабное произведение, которое стало известно слушателям лишь в конце 50-х годов (и вследствие этого ошибочно отнесено к более позднему периоду творчества Иванова). Простота темы, лаконичность фактуры открывают широкий путь для дальнейшего варьирования. Хроматическая фигурация, сгущенная аккордовая фактура — все это способствует выражению пламенного протеста, а также рельефности драматургии цикла.

В начале своего творческого пути Иванов также неоднократно обращался к вокальной лирике, в том числе и к обработкам латышских народных песен для голоса и фортепиано. Хотя примерно три десятка песен, созданных в 30-е годы, не получили продолжения в дальнейшем творчестве композитора, они, и в особенности обработки народных песен, сыграли значительную роль в кристаллизации национального своеобразия почерка Иванова. Частично они были использованы в симфонических произведениях.

Партитуры первых двух симфоний композитора были потеряны в годы Великой Отечественной войны, и о них можно судить лишь по отзывам печати<sup>1</sup>. Определенный интерес представляла уже *Первая симфония*, *Roema sinfonia b-moll* (1933, сохранился ее сокращенный вариант). Одночастное сочинение как бы объединяет признаки и сонатной формы, и симфонического цикла. Открытая эмоциональность повествования и своеобразие национального начала позволяют говорить о некоторых чертах индивидуальности автора. Одновременно здесь проявляется сильное влияние русского классического симфонизма, в частности раннего Чайковского. Есть черты, напоминающие немецкий романтизм (интонация вечного вопроса во вступлении), а также постимпрессионизм (декоративная звукопись параллельными трезвучиями).

Однако следует отметить индивидуальную трактовку симфонического цикла: создание специфических мелодических заключительных каденций, особое использование эффекта тамтама в подготовке новых разделов цикла, важную роль лейтгармонии (последний фактор, правда, унаследован от Вагнера и Скрябина). Обращает на себя внимание яркая характерность отдельных образов. Такова, например, тема побочной партии с подчеркнутыми плагальными оборотами в мелодии и квартовыми интонациями. Здесь ощущается эпический, печальный колорит латгальской народной музыки.

К лирическому симфонизму относится и *Вторая симфония* Иванова (1937), созданная под известным влиянием Симфонии Франка. (Симфония Франка часто исполнялась в Риге под руководством самого Иванова.) О том говорят и общая тональность (d-moll), и трехчастный цикл, и лирико-психологическая направленность образности.

Успех Первой симфонии воодушевил Иванова продолжить работу над Второй. Но поскольку рижская концертная жизнь для произведений крупной формы не сулила ничего хорошего (Вторая симфония Иванова впервые прозвучала лишь в советское время, в 1941 году), молодой композитор одновременно отдавался и другим замыслам. Они воплотились в *Первой сюите*, названной «Латгальские картины» (1936). Яркая образность этого сочинения, мелодическое богатство, тембральное разнообразие раскрыли многогранность творческой личности композитора.

Популярность завоевала вторая картина, «Голубые озера», мелодика и образное содержание которой зиждутся на интонационности латышской народной музыки. В отличие от первой и третьей картин, второй присуща многогранность: ее характеризуют светлые пасторальные образы, спокойное повествование, хотя она не лишена внутренней взволнованности и даже патетических кульминаций. В мелодике последних картин сюиты еще чувствуется близость к Чайковскому (синкопообразные задержания

<sup>1</sup> Партитура Второй симфонии найдлась весной 1985 года, когда данная работа находилась уже в производстве.



на вершине кульминаций), хотя в гармонии уже господствуют традиции позднего романтизма. Все же в целом мелос окрашен колоритом латгальской народной песенности.



Третья картина — «Латгальский танец» — задумана в гротескном плане. Здесь несколько ощущается влияние стиля Стравинского и Прокофьева, авторские концерты которого состоялись в Риге в годы учебы Иванова в консерватории. В середине «Латгальского танца» впервые в музыке композитора появляется гаммообразный тематизм, захватывающий октаву. Скерцозно-гротесковая образность третьей картины намечает не одну часть будущих симфоний Иванова.

В целом же «Латгальские картины» подтверждают продолжение латышским композитором тех традиций жанрового симфонизма, которые в русской классической музыке связаны с именами Римского-Корсакова и Глазунова. Иванов здесь предстает как поэт природы, искусство которого опирается на народную интонационность, но последняя, так же как и у Глазунова, претерпевает существенную внутреннюю трансформацию и входит в состав более интеллектуализированной симфонической концепции в качестве одного из частных, подчиненных элементов (21, с. 125).

Третья симфония (1938) Иванова уже свидетельствует о возросшей зрелости художника. Это проявилось и в силе музыкальной драматургии, и в уровне синтеза традиций классического симфонизма и элементов фольклора. Однако о полной самостоятельности стиля еще говорить нельзя.

После первого исполнения этой симфонии Е. Витолиньш писал: «Что касается музыкального языка, то композитор не претендовал на современность, в общем придерживаясь русла большой романтической музыки, как в рисунке мелодий, так и в гармонизации, и в оркестровом звучании» (65, с. 246). Архитектоника Третьей симфонии, за небольшими исключениями, соответствует классическим традициям, и индивидуальная трактовка цикла ближе лирико-драматическому симфонизму Чайковского и конкретно его Четвертой симфонии. Обе симфонии написаны в одной тональности (f-moll), существенным фактором драматургии является эмоционально насыщенное драматическое вступление, тема которого активно вмешивается в развитие музыкальной драматургии цикла, определяя темп восхождения, развития и становления художественного образа всего произведения. Но между «роковыми» образами вступлений обеих симфоний имеется и весьма существенная разница. В отличие от грозного, агрессивного, фатального образа вступления Четвертой симфонии Чайковского, драматический эпиграф Третьей Иванова имеет оттенок элегической скорби или даже трагической обреченности.

Как и в симфонии Чайковского, первая часть Третьей симфонии Иванова, выдвигая основные конфликты и доводя их до трагического разрешения, превращается в драматический центр всего цикла. Конфликт

здесь также основывается на противоречии вступления, с одной стороны, и главной и побочной партий — с другой, хотя все темы роднит интонационная общность. Последние две решены в жанровом ключе (марш и вальс). Единство конфликтных образов выявляет не только диалектику симфонического мышления, но и, как справедливо отмечает Н. Николаева, «особенности лирико-психологической симфонии, в которой конфликт раскрывается не в борьбе различных персонажей, а в развитии душевной драмы одного „героя“» (31, с. 126).

Конфликт отдельных тем еще более усиливают внутритемные противоречия, что приводит к симфоничности развития даже в пределах экспозиции, а центральная кульминация всей сонатной формы образуется на грани разработки и репризы. Подобно тому как у Чайковского грозные фанфары интродукции звучат одновременно с напряженными мотивами главной партии, у Иванова в обостренном полифоническом объединении звучат темы главной и побочной партий. В отличие же от Чайковского, в коде первой части тема «рока» имеет иную функцию: вместо своего рода самоутверждения (что у Иванова произойдет лишь в финале цикла) она как бы переживает временное отчуждение, то есть принимает на себя черты «положительного героя».

Бесконечное дыхание мелодического пения находит новое продолжение во второй части (Andante), которая постепенно возвышается до лирической кульминации всей симфонии. Светлый, пасторальный лиризм, несомненная жанровость служат доказательством, что медленная часть Третьей симфонии принадлежит к той ветви латгальской песенности Иванова, которая начата уже в симфонической поэме «Голубые озера». Пронизанная печальными настроениями начальная тема является лишь «оправой» медленной части. Настоящая боль души певца Латгалии слышна лишь в среднем разделе. Элементы медленного вальса из первой части цикла здесь как бы трансформированы в жанр пассакальи.



По своей драматургической функции в цикле Andante Третьей симфонии Иванова, как и в Andantino Четвертой симфонии Чайковского, — лирическая песня. Но есть и отличия в характере среднего раздела. У Чайковского — восторженная лирика, у Иванова — психологическая углубленность, боль души. И это не случайно. Драматическая медленная часть формирует исход всего цикла: у Чайковского — жизнеутверждающий итог, у Иванова — трагический пафос.

Небольшое скерцо в Третьей симфонии Иванова, подобно Четвертой симфонии Чайковского, занимает промежуточное положение в драматургии и также содержит известную двойственность в образном отношении. С одной стороны, размер  $\frac{6}{8}$  и стремительный темп создают ассоциации с тарантеллой, народной танцевальностью, с другой — вызывают смутные чувства тревоги и опасения, что и оправдывается в дальнейшем развитии цикла.

И в финале в ряде аспектов можно провести параллели с Четвертой симфонией Чайковского. Развертывание симфонического цикла в направлении постепенного переключения личной драмы в сферу жанровых образов, которые в финале становятся ведущим началом симфонического развития, хотя и не единственным. Как и в финале Четвертой Чайковского, здесь продолжается сопоставление двух миров — народно-жанрового и лирического, но завершение этих линий расположено иначе. Величественная кульминация народно-жанрового плана звучит в Третьей симфонии Иванова в конце репризы, а в коде происходит трагическое завершение лирического плана. Указанное отличие является решающим в определении концепции финала и всей симфонии. Это — психологическая драма.

Хотя в Третьей симфонии Иванова еще не завершены поиски индивидуального стиля, она свидетельствует о возрастающем мастерстве автора и большой силе композитора-драматурга.

Одновременно с Третьей симфонией создавался *Концерт для виолончели с оркестром* (1938). В этих сочинениях проявляется единое мироощущение, родственная музыкальная образность. Это подтверждает эмоционально насыщенное и драматически напряженное развитие первых Allegri, выразительная мелодичность и национальная характерность колорита медленных частей, а также сильные контрасты финалов. Хотя Концерт завершен в одном году с Третьей симфонией, но замысел его выкристаллизовался раньше. Возможно поэтому для Концерта характерны сравнительная простота концепции, безыскусность музыкальной драматургии, сдержанные оркестровые краски: отсутствуют тромбоны и туба, незначительное место отведено трубам, валторны чаще всего дублируют деревянные инструменты.

Нередко Концерт для виолончели с оркестром Иванова называют патетическим. Однако это не совсем так. Скорее можно говорить о сдержанном психологическом раскрытии внутренних переживаний, что иногда выливается в более громких «словах». Обозначение «патетический» скорее всего можно отнести к крайним частям концерта.

Основная мысль первой части — Allegro moderato — выражена уже в теме главной партии. Импульсивное развитие свободной, страстной мелодии, которая иногда поднимается до мужественного сурового и даже величественного звучания, еще усиливается равномерными аккордами валторн, создающими беспокойную пульсацию. Размах перед скачком к вершине-источнику уже в самом начале создает сильную мелодико-линейную функцию, что и определяет импульсивное развитие всей экспозиции и даже разработки. Широкое мелодическое изложение экспозиции в разработке сменяют мотивы короткого дыхания, эмоциональная напряженность и динамическое движение. Кульминация всей части образуется лишь в репризе и без участия солиста. Здесь эмоциональный тон поднимается до неумной энергии и бурной патетики.

Спокойные аккорды валторн и фаготов во вступлении к медленной части напоминают хорал. Просветленная мелодия виолончели воспринимается как глубокие раздумья, выражение сердечных чувств. Эмоциональная амплитуда музыкального высказывания постепенно растет, достигая психологически обостренной выразительности. Особая характерность, «индивидуальность звукописи» проявляются в свободных подголосках, эластичной ритмике, субдоминантной сфере гармонии, мягких оборотах мелодического мажора. Не отрицая национальной характерности этой своеобразной мелодии, которая в отдельных аспектах перекликается с латгальской народной песней «Светало», все-таки следует признать, что в ней труднее найти продолжение того ивановского колорита, который мы знаем

по побочной партии Первой симфонии, по симфонической картине «Голубые озера» или даже медленной части Третьей симфонии. Очевидно, в этом известную роль сыграла специфика мелодического мажора, а также инструментальная природа мелодии. Национальная характерность музыки Иванова здесь проявляется иначе: в известной сдержанности музыкальной выразительности, столь типичной для латышского поэтического народного искусства, народной музыки, народной психики.

Но и в Концерте для виолончели с оркестром мы находим продолжение латгальской лирики Иванова, а именно во взволнованной теме середины медленной части.



Синтез дорийского и гармонического минора создает своеобразное настроение. Известное значение имеет также использование в мелодике верхнего тетрахорда, выдвижение на первый план гармонического вводного тона и дорийской медианты. Неоднократное возвращение к одному звуку напоминает принцип мелодического образования, типичный для русской классической музыки (Римский-Корсаков, Рахманинов). Внутренняя динамика темы быстро достигает патетической кульминации.

Финал отличается волевыми, пронизанными неиссякаемой энергией образами. Напряженные речитативы, которые позже сменяются характерными для финалов Иванова жанровыми элементами (в данном случае маршеобразными аккордами), усиливают выразительность главной партии.

Итак, Концерт для виолончели с оркестром привлекает своей мелодичностью. В музыке Концерта много поэтической радости, внутреннего чувства и романтических настроений. И, наконец, отметим, что в этом сочинении автор со знанием и умением использует выразительные возможности виолончели. Богата и многогранна музыкальная образность: здесь и драматический пафос, и лирическая песенность, и напряженный речитатив, и пластичная танцевальность.

В конце 30-х годов кризисное состояние в концертной жизни Риги все более усиливается. Первый симфонический концерт зимнего сезона 1938/39 года состоялся лишь 12 января. Подобное положение не могло стимулировать композиторов на создание крупных форм. И все же Иванов продолжает много писать. Он создает симфонические картины «Поднебесная гора» и «Радуга», одновременно ведется работа над Четвертой симфонией, хотя и Вторая симфония все еще ждет своего исполнения. (Первые три симфонии Иванова были созданы соответственно в 1933, 1935, 1938 годах.)

В последующие годы композитор сохраняет высокую интенсивность творческого труда, одновременно углубляя анализ действительности и ускоряя стилистическую эволюцию. В обеих этих сферах на рубеже 30—40-х годов произошли серьезные изменения. Постепенно меняется

атмосфера общественной жизни, более суровыми становятся голоса времени. Вспоминая те годы, писатель Андрей Упит признает, что «искусство слова буржуазной Латвии, националистический романтизм старательно служили правящим кругам, а в годы фашистского режима полностью перестали быть искусством и превратились в беллетристическое ответвление политической пропаганды диктаторской верхушки» (64). Если в подобное положение не попала музыка, и в особенности симфоническая музыка, то это произошло благодаря исключительной силе традиций русской классической музыки, передовой направленности творчества латышских композиторов-классиков и в первую очередь благодаря примеру искусства Язепа Витола, ученика Римского-Корсакова. Об этом справедливо пишет С. Гинзбург: «Если в дооктябрьский период высшие учебные заведения Петербурга сыграли ведущую роль в формировании национальной интеллигенции народов Прибалтики, то основным очагом подготовки музыкантов для этих народов оказался именно композиторский класс Римского-Корсакова» (11, с. 105).

Иванов внимательно прислушивается к голосам времени. Все удивительное, услышанное и пережитое получает отражение в призме оценок композитора. В эволюции его стиля известную роль сыграл, не без влияния творчества Римского-Корсакова и Скрябина, интерес к фактурному фонизму. Сказалось также и прямое влияние партитур постимпрессионизма и импрессионизма, которые — как уже было отмечено выше — в рижской музыкальной жизни появились почти одновременно.

Во второй половине 30-х годов в результате долголетней пропаганды немецкой музыки создалась новая ситуация, которая привела молодых латышских композиторов к французской или новой русской музыке, и в особенности к Скрябину. В этом отношении в виде интересных параллелей показательны слова Грига: «Вполне естественно, что молодых композиторов пьянит разгул красок немецких неоромантиков, увлекает сложность техники и неопределенность линий — весь тот балласт, от которого особенно трудно избавиться потом, когда композитор начинает искать выражения индивидуальной и национальной самобытности. И вот тут-то изучение французского искусства и помогает ему обрести самого себя. Он находит спасение в его непринужденной, естественной форме, в прозрачной ясности, благозвучии, врожденном умении использовать нужные средства» (14, с. 187).

Симфоническую картину Иванова «Поднебесная гора» (1938) от сюиты «Латгальские картины» отделяют лишь три года, но их разделяет целый мир, хотя оба произведения и рассказывают о родном крае. Наряду со светлым лирическим созерцанием здесь обнажается суровая действительность, появляется неизвестная до тех пор динамика музыкального развития. Высокий уровень индивидуализации достигнут уже в самом тематизме. Во вступлении звучат исполненные печали вопросительные мотивы у кларнетов. В выразительном пении скрипок (*con sordino*), в свободных ритмах и колорированных ладах чувствуется свежее дыхание латгальской народной музыки.

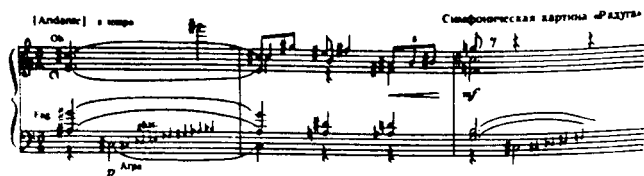
{Andante}

Симфоническая картина «Поднебесная гора»

Остроконтрастная сфера образуется в средней части картины, основанной на массивном оркестровом *tutti*. Суровые гармонические краски и полифоническое развитие способствуют достижению настоящего драматизма. Композитор как будто воплощает здесь все муки и страдания народа, немим свидетелем которых является угрюмая Поднебесная гора. В коде впервые в симфоническом творчестве Иванова использована подлинная латгальская народная песня «За озером высокие горы».

Крупный штрих, музыкальная образность и сила общей динамики симфонической картины «Поднебесная гора» Иванова подтверждает справедливость суждения В. Цуккермана, высказанного относительно динамики музыки Римского-Корсакова: кроме динамики развития эмоций «требуется признание своих прав и другая — динамика картинности, ибо развертывание картины в звуках может быть связано с немалым напряжением» (45, с. 294).

Следующим шагом к Четвертой симфонии Иванова является симфоническая картина «Радуга» (1939). Здесь композитор также выражает свою любовь к родной земле. Он стремится отразить красочность ее природы. Это яркий пример лирико-картинного симфонизма. В сказанном можно убедиться уже по нескольким вступительным тактам, где на фоне чуть заметного тремоло скрипок в верхнем регистре проходит тема арфы, звуки которой мягко нисходят по пентатонике. Далее из широкого глиссандо арфы выкристаллизовывается ядро первой темы.



Крайние звуки глиссандо арфы (cis — gis<sup>3</sup>) отмечают начальную интонацию этой темы. Напомним, что подобные глиссандо арфы в начале прелюдии Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» также намечают каденцеобразные контуры первой темы у валторны.

Стилистика импрессионизма выражается и в таких элементах фактуры, как сочетание плавной мелодики в густых тембрах с вибрирующей фигурацией деревянных духовых инструментов и своеобразными тембральными подголосками арфы и челесты. Отметим, что основными звукоидеями данного произведения являются красочные импрессионистические полутона. Постепенный рост динамики поднимается до оркестрового *tutti* в репризе, где мелодическое начало вывлекено в гимническом пении.

К работам Иванова 30-х годов относится Первый струнный квартет и поэма «Разна».

Первый струнный квартет (fis-moll, 1932) представляет собою четырехчастный цикл. Его премьера в 1935 году получила весьма положительную оценку: «импульсивное музыкальное повествование, темы полны темперамента и вдохновения» (Я. Залитис). Во время войны партитура была утеряна<sup>1</sup>.

Поэма «Разна» (1940) для духового оркестра, демократическая и глубоко народная партитура. В основе ее тематизма лежат две подлинные народные песни.

<sup>1</sup> Партитура квартета была найдена лишь в 1986 году, когда данная работа находилась уже в производстве.

## ГЛАВА II

### В пору круговорота времени (1940—1947)

К лучшим симфоническим произведениям латышских авторов, созданных в первом году после восстановления Советской власти в Латвии следует отнести Третью симфонию Язепа Медыня и Четвёртую симфонию «Атлантида» Es-dur (1941) Я. Иванова. Когда кристаллизовалась идея Четвёртой симфонии, над Европой уже полыхал пожар войны. Долг же каждого художника, воплощающего в своем искусстве гуманистические идеи, - защищать средствами искусства человеческое в человеке. Предупреждать угрозу разжигания страшного пожара новой мировой войны. Для нового сочинения Иванов находит подходящую литературную фабулу в старинных легендах о гибели острова Атлантиды, изложенных в сочинениях греческого философа Платона. По замыслу композитора Четвёртая симфония - синтетическое произведение. Это сценическая трилогия, в которой кроме средств музыки

(оркестр, хор, солисты) были бы широко представлены драматическое искусство, цветовые спектры, хореография и пантомима. Возможно, что какое-то влияние на этот замысел оказал «Прометей» Скрябина<sup>1</sup>. Интересно отметить, что обе партитуры созданы накануне больших исторических событий. Судя по сообщениям печати, летом 1939 года первые две части Четвертой симфонии Иванова были уже написаны. Однако крутые повороты в общественно-политической жизни - начало второй мировой войны и в особенности восстановление Советской власти в Латвии - выдвинули новые задачи перед каждым истинным сыном своего народа. Иванов создал «Торжественную прелюдию» (1940) для симфонического оркестра, а затем продолжил работу над «Атлантидой». Новые идеи советского образа жизни, новые критерии искусства социалистического реализма в известной степени повлияли на завершение начатой работы. Иванов отказался от несколько экзотического первоначального замысла и создал монументальную симфонию как суровую эпопею своей эпохи. Каждая из частей четырехчастного цикла имеет название.

Художественный образ симфонии заложен уже во вступлении «Гнев богов». Сгущенная оркестровая фактура, пронизанные хроматическими интонациями гармонии и обостренные ритмы повествуют о чём-то угрожающем, неизбежном. Тема вступления состоит из двух слоёв: тяжёлые унисоны оркестровых басов, напоминающие роковые удары, и нисходящие ламентозные интонации в верхних голосах.



<sup>1</sup> Их сближает глобальный сюжет, опора на шедевры античной литературы (Скрябин использовал трагедию Эсхила, Иванов - диалоги "Тимей" и "Критий" Платона).

Это решение близко традициям романтической музыки. Так, в начале «Отелло» Верди, в сцене бури, оркестровые унисоны звучат при упоминании сверхъестественных сил. А в «Золоте Рейна» Вагнера мощные унисоны медных духовых и струнных инструментов использованы для характеристики первобытной, грубой силы великанов Фазольта и Фафнера. Упомянем подобные оркестровые унисоны, хотя и в другом контексте, в начале Второй симфонии («Богатырская») Бородина и Третьей симфонии («Божественная поэма») Скрябина.

Вторая тема вступления у флейт и кларнетов создает как бы смысловое эхо первой. Вместо грозных унисонов теперь звучат минорные трезвучия, колорит становится мягче, пластичнее. Нисходящие по терциям минорные трезвучия образуют так называемые «шубертовские гармонии» и создают очень темный, мрачный колорит. «Гнев богов» — это не только своего рода пролог симфонии, но и возбудитель, толчок (*initium* по Асафьеву) музыкальной драматургии всей формы.

Эпически спокойную главную партию первой части («Легенда») несколько согревают тембры струнных инструментов, а остинатные триоли виолончелей и контрабасов рожают внутреннюю взволнованность. Соответственно интонационному прорастанию в мелодике, которая устремлена к кульминации, все движение главной партии определяется единым динамическим разворачиванием, без определенных цезур и каденций.

Светлое настроение, капризные ритмы, своеобразие мелодики и необычная фактура темы побочной партии создают представление об ориентальных музыкальных образах. Остинатообразное сопровождение с остро пунктирной ритмикой, а также изящная пластика мелодики со скачками на септиму и октаву и различными синкопами свидетельствуют о жанровом бытовом начале.



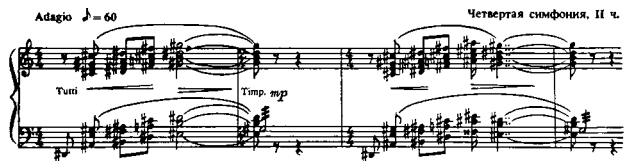
Оба ритмически разных фактурных слоя темы являются тематически полностью самостоятельными, создавая политематическую ткань. Это подтверждает завершение экспозиции, где оба упомянутых тематизма изложены поочередно. Это напоминает, в частности, «Диалог ветра и моря» из симфонических эскизов «Море» Дебюсси, где каждая стихия представлена своей именно ритмически очень отличающейся темой. Так же как в «Море», в «Атлантиде» обе темы звучат как одновременно, так и поочередно, создавая определенную драматургию. Как в первом, так и во втором произведении в диалог обеих упомянутых тем внедряется еще и третья. В «Диалоге ветра и моря» Дебюсси — тема из первого эскиза цикла, персонифицирующая автора. В дуалистический мир побочной партии «Атлантиды» дважды вторгается тема главной партии, которая повторно приобретает угрожающий характер, а в заключительной партии звучит даже победно. Тема главной партии появляется после каждого изложения побочной и воспринимается как своего рода рефрен, намечая некоторые



черты формы второго плана (двойные вариации). В кульминации экспозиции тема главной партии звучит одновременно с темой побочной, достигая трагического пафоса.

В разработке образы экспозиции сильно модифицируются, подчиняясь выразительным возможностям подвижного контрапункта и чередуясь в различных контекстах. Для начального импульса разработки использована стремительная, несколько игривая мелодия флейт, которая выкристаллизовалась из отдельных пассажей главной партии. В разработках многих симфонических произведений Иванова значительную роль играют ритмически подвижные, но тематически мало значительные мотивы экспозиции. Основной конфликт в первой части цикла возникает между вступлением и экспозицией, поэтому и главная кульминация образуется только на рубеже разработки и репризы. В репризе на передний план выдвигается лирика. Несмотря на известное проявление драматизма, повествование первой части определяет лирико-жанровая картинность, столь типичная для партитур импрессионизма.

Красочное пение женского хора (без текста) во второй части цикла («Посейдония») <sup>1</sup> с использованием поэтически-хрупких параллельных септаккордов, колорита пентатоники и увеличенного лада создает весьма необычные ассоциации с какой-то древней, фантастической страной, с давно забытыми ритуалами. Вступление хора подготавливается многокрасочной оркестровой интрадой.



Участие хора не было новостью <sup>2</sup>. Прообразом подобного замысла Иванова скорее всего можно было бы считать балет «Дафнис и Хлоя» Равеля, в основе которого тоже лежит древнегреческое сказание. Правда, здесь еще не достигнут тот эффект, который очевидно, первым в истории музыки создал Иванов, когда комплексное мелодическое движение хоровых голосов координируют параллельные септаккорды, создавая печально созерцательное настроение.

Музыкальную картинность «Посейдонии» обогащают ритмически и интонационно изысканные образы в среднем эпизоде, напоминающем восточный танец. Особый колорит обеспечивают свободные деления в мелодике, возвращения к одному и тому же звуку, тембр английского рожка, а также длительное вибрирование малых мажорных септаккордов. Здесь чувствуется и ориентализм русской классической музыки — Римского-Корсакова, Бородина. Своеобразный танец подготавливают хоровые унисоны, которые в своем интонационно-ритмическом колорите еще более

<sup>1</sup> Название столицы Атлантиды.

<sup>2</sup> Напомним Первую симфонию и «Прометей» Скрябина, симфонии Малера, Шестую симфонию Мясковского. Подобную оркестровую фактуру находим в симфонических эскизах «Море» Дебюсси, а в его «Сирены» (из симфонических «Ноктюрнов») включен хор, хотя и с несравненно более простой фактурой.

«восточны». В целом медленная часть «Атлантиды» — это своего рода симфоническая песнь, звуковая картина до сих пор уникальная в латышской музыке.

Своеобразна третья часть «Атлантиды» («Священный храм»). Тяжеловесный первобытный танец атлантов. С развитием он становится все более стремительным. Суровые ниспадающие хроматические квинты позже сменяются полиритмической звукописью, полипластовой фактурой. Общую направленность музыкальной образности определяет уже энергичная мелодия первой темы у трубы *con sordino*. Метрическая пульсация становится все более определенной. Тема среднего эпизода — молниеносные пассажи флейт пикколо.



Как видно из примера, для этого раздела типична концентрация контрастов, политональность, полиладовость, полиритмика и политематизм. Третья тема со своим полетным движением напоминает своеобразный *regretium mobile*. Ее стремительный полет наталкивается на драматическое проведение в оркестровых басах темы главной партии первой части. На кульминации звучность обрывается, как бы застывает, и потом *tutti* оркестра, с грандиозной силой, в восьмикратном увеличении вторгается тема «Гнева богов». Следующий обширный эпизод рисует печальный образ океанид. На фоне тихих септаккордов струнных инструментов и валторн течет широкая, выходящая мелодия кларнета. Этот эпизод по фактуре близок заключительному разделу второй части «Малагеньи» из «Испанской рапсодии» Равеля, где соло английского рожка звучит над остиinato челесты, скрипок и альтов. В отличие от уменьшенной кварты остинатного тетракорда в «Малагеньи», диапазон остинатного мотива в «Атлантиде» — дважды уменьшенная кварта.

Скерцо является ярким примером того, как сильно на композиционную форму может воздействовать специфика драматургии. Равновесие нарушает драматическое проведение главной партии первой части в трио и последующее вторжение темы «Гнев богов». Динамическая разработка полетной темы подготавливает вступление темы второго трио. Таким образом, в средней части сложной трехчастной формы произошло отклонение композиционной формы от характерного для трио экспозиционного изложения в сторону разработочного, свойственного сонатной разработке. В этой части симфонии можно усмотреть родство по концепции с последней частью симфонической сюиты «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Праздник в Багдаде», которая относится к излюбленным в молодости произведениям Иванова.

Вступление к финалу «Атлантиды» полно печали и горя, как будто движется трагическая процессия. Начальная тема напоминает медитативную мелодию из завершения первой части цикла. Тема эта звучит в низких регистрах фагота и струнных инструментов, приобретая подавленно-утруемое настроение. И по контрасту очень светло звучат реминисценции мотивов из главной партии первой части. Основная тема финала восприни-

мается как призыв к борьбе. Темы побочной партии несколько более спокойны. Центральный раздел разработки возвышается как величественное плато над всей музыкальной архитектурой цикла. Исключительное разнообразие оркестровой фактуры — вибрирующая фигурация струнных, глиссандо арфы, свистящие трели флейт, переключки разных оркестровых групп — создает почти зримую стихию моря. В кульминации суровый музыкальный образ становится торжественным, величавым (цифра **8**). Это гибель прекрасной Атлантиды. Поток звуков обрывается в нижнем регистре и застывает в звучании холодных квинт, которые одновременно с острыми ударами литавр постепенно застывают. Печально напоминает о себе вторая тема побочной партии у бас-кларнета и фагота. Таким образом, в музыкальной драматургии репризы происходит крутой перелом — прежние образы борьбы сменились настроениями отчаяния и боли. В коде симфонии еще раз появляются тема «Гнева богов» и тема главной партии первой части как персонификация погибшей Атлантиды (теперь она потеряла свою первоначальную взволнованность и звучит как созерцательные раздумья о судьбах народов). Столкновение двух стихий в «Атлантиде» является достаточным основанием для конфликтного развития трагической концепции, поскольку романтические приемы лейтмотивности позволяют композитору не ограничиваться одной музыкальной живописью, но придать всему повествованию драматически целенаправленный характер.

В «Атлантиде», несомненно, заметно преломление традиций «Шехеразеды» Римского-Корсакова, «Моря» Дебюсси и «Прометея» Скрябина, но выше всего этого поднимается творческая личность композитора. «Атлантида» привлекает своей эмоциональной направленностью, страстным отношением к действительности, воплощением музыкального содержания в ярко жанровых и мелодически пластичных живописных образах. Благодаря монументальной архитектонике и обращенному в современность содержанию, а также небывалой до тех пор в латышской музыке звукописи, «Атлантида» явилась не просто очередной новой партитурой в латышской музыке, а качественным скачком, продвигающим ее развитие на целое десятилетие. Обращение Иванова к выразительным средствам большого симфонического оркестра в «Атлантиде» было обусловлено прежде всего его безграничными колористическими возможностями, его способностью передавать оттенки чувств и настроений. Композитор, в данном случае не ограничился картинным симфонизмом Дебюсси, а осуществил синтез принципов жанрового, драматического и лирико-картинного симфонизма.

Предательское нападение фашистской Германии на нашу землю прервало строительство советской культуры в Латвии на несколько лет, началась Великая Отечественная война. В трудные годы фашистской оккупации латышская музыка понесла большие и во многом невозвратимые потери. Во время пожара погибли многие оригинальные партитуры, находившиеся в библиотеке радио, по окончании войны некоторые деятели латышской музыкальной культуры, в том числе и композиторы, оказались далеко от родины. Начало войны прервало установленное уже в первом году Советской власти живительное взаимодействие советского многонационального искусства. В концертных программах все более сужался круг русских классиков. Еще меньше интересовала оккупантов судьба латышской музыки.

За годы оккупации много пережил Иванов, накопил жизненный опыт, углубилось мышление, выработалось новое мировосприятие. Одновременно

возрастали у художника сила протеста, готовность к борьбе, вера в победу, за которую боролся многомиллионный фронт народного содружества, бойцы Отомара Ошкарна и Иманта Судмалиса, каждый сознательный рабочий.

Еще продолжается суд над военными преступниками в Нюрнберге, печать сообщает о судебных процессах над фашистами в Хельсинки. Солдатская форма еще обычное явление, но каждый художник сознает, что задачи искусства теперь стали гораздо выше. Оно должно оценить великие события эпохи. Так созрела у Иванова концепция *Пятой симфонии* C-dur, острая, суровая, но полная светлой веры в победу советского народа. Осенью 1945 года партитура была завершена. Одновременно шла работа над Вторым струнным квартетом (1947), который по содержанию близок Пятой симфонии.

Сообщая об обсуждении новой симфонии в Союзе советских композиторов Латвии, газета «Циня» пишет: «Композитор остро ощущает ход борьбы. Он уже не только эстет, пассивный наблюдатель. Порывистость и суровость, но вместе с тем и напряжение всех физических сил характеризуют новое произведение. В отношении стиля, формы автор также проявляет неустанные, смелые поиски. Много, кажется, дало ему общение с ведущими советскими композиторами» (66). Премьера состоялась в Москве в 1946 году и несколько позже в Риге, во время первого пленума Союза советских композиторов Латвии. Симфонию положительно оценили Хачатурян, С. Штифштейн, В. Белый. По словам композитора, она «вобрала в себя все горе и тяжесть переживаний в связи с немецкой оккупацией и отразила радость освобождения от немецкого гнета» (25, с. 28). Отсюда и небывалая до тех пор экспрессивность музыкального языка и рельефность образных конформаций цикла, когда основные контрасты образуются не между отдельными темами, а между отдельными частями.

Впервые в симфонизме Иванова мы встречаем столь значительную, драматически насыщенную первую часть. Суровое повествование (*Moderato. Maestoso. Allegro.*) начинается вступлением, полным гневного протеста. Здесь экспонируется и получает свое первоначальное развитие основной тематизм первой части.



Тематическое ядро симфонии напоминает характерную для романтизма интонацию вопроса, которая уже неоднократно находила воплощение в ранних сочинениях Иванова (вступление к Первой симфонии, первая часть Третьей симфонии), превращаясь тем самым в междупусный тематизм. Однако на этот раз содержание интонации вопроса совершенно иное. Большая секунда и ямбическая кварта, fortissimo оркестрового tutti и полиладовость поднимают внутреннюю динамику до императива. Вторую тему вступления пронизывают сомнения и тревога. Ладофункциональная неустойчивость, арпеджиобразность фактуры, как и быстрый темп, не создают свойственной экспозиционности стабильности и содержат элементы гротеска.

Печальное настроение главной партии отмечено исключительной ладовой неустойчивостью. Фактурное оцепенение и ламентозные секунды в мелодике вызывают ассоциации с большим горем, даже трагической безысходностью.



Семантика этого ладофункционального комплекса у Иванова (как, кстати, и у Шостаковича) относится к образам трагедийным. В Пятой симфонии Иванова, аналогично ряду произведений Шостаковича, использован вариант полутон-тон, выполняющий тоническую функцию.

После частых оркестровых *tutti* во вступлении симфонии и в главной партии изложение темы побочной партии у струнных инструментов создает сильный, хотя и кратковременный поворот в музыкальной драматургии. Широкая распевная мелодия скрипок и оstinатный ритм равномерного аккордового сопровождения у остальных струнных напоминают побочные партии первых частей Пятой и Восьмой симфоний Шостаковича. Ускорение темпа (*più mosso*) в побочной партии также соответствует традициям Шостаковича. Иванов как-то сам сказал, что «в период сочинения Пятой симфонии, в первые послевоенные годы, уделял определенное внимание музыкальному творчеству Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна» (57).

Происхождение тем главной и побочной партий из тематизма вступления объясняет довольно редкое явление, когда дальнейшее развитие обеих тем основывается на одном тематическом материале. Подобное явление обозначим косвенной тематической разработкой. Этот прием встречается у Иванова не только в сонатных формах. Например, в основной теме скерцо Шестой симфонии, в главной партии первой части Восьмой симфонии, в главной партии финала Десятой.

Архитектонику разработки определяет тематическое развитие. Широкое место предоставлено интонационному прорастанию, а также организации новых фактурных линий (пластов). Большое значение имеют различные оstinато, сгущение и разряжение фактуры. Во втором проведении темы главной партии образуется мощное фугато. Волнообразное развитие разработки, таким образом, приходит к драматическому апогею. Здесь в неразрывном полифоническом сплетении одновременно звучат темы вступления и главной партии, образуя эпически-драматическую, даже трагическую кульминацию.

Эпическое изложение темы главной партии в коде воспринимается как графическая зарисовка воспоминаний. Здесь характерен гаммообразный, хроматический, контрапунктирующий голос у кларнетов и вторых скрипок. Подобное голосоведение можно найти и во второй части Одиннадцатой симфонии. Весьма необычно завершение коды — восемь тактов равномерно повторяются динамически противоположные аккорды (*ff*, *pp*), которые потом переходят в повторном изложении мотива энцефаля в оркестровое *tutti*. Аналогичные динамико-тембровые медитативные диалоги встречаются и в последующих симфониях (коды первых частей Восьмой, Шестнадцатой симфоний). Иванов здесь, подобно Шостаковичу в первой части Пятой симфонии, создает тип коды, близкой кодам Малера и Бартока — коды

затухающей, растворяющей драматическое напряжение (34, с. 128). Вместе с тем, естественно, развязка конфликта отодвигается, открывается путь к дальнейшему разворачиванию цикла.

Вторая часть (*Andante*) многогранна как по своей образности, так и по тематически-фактурному воплощению. Содержание ее отличается широким диапазоном — от глубокого созерцания до колючего гротеска. Отсюда и резкие фактурные контрасты, острый гармонический колорит, но одновременно и некоторые черты, указывающие на близость к народно-песенным образам. Мужественный характер первой темы определяется речитативными интонациями в мелодике, известной угловатостью, суровым аккордовым фоном. Вторая тема, более подвижная и мелодически плавная ([2] — [3]), содержит в третьем такте одну очень рельефную интонацию, которая благодаря своей мелодико-ритмической организации выделяется из общего контекста и напоминает соответствующий тематизм симфоний военных лет других авторов: Шестой Прокофьева, Шестой Шостаковича, Третьей Онеггера (см. об этом в книге Б. Ярустовского, посвященной симфоническому творчеству военных лет передовых композиторов разных стран, — 47, с. 238).



Резким контрастом является средняя часть, отображающая жестокость врага. На фоне ритмически монотонного гармонического остинато звучит примитивная, даже грубая мелодия. Тембр труб *con sordino* и параллельное движение мажорных трезвучий усиливают резкость, суровость звучания, создавая впечатление всенародного бедствия. Бездушная механистичность темы врага приближает ее к теме «нашествия» из эпизода в первой части Седьмой симфонии Шостаковича. Скерцозные пассажи и маршеобразные оstinатные ритмы приводят ко второй теме трио, к гротескной жанровой сценке, отражающей образ врага в другом аспекте. Здесь Иванов обращается к ритмам зарубежных танцев XX века, к традиции, известной в профессиональной музыке уже с Рапсодии в стиле блюз Гершвина или Рэгтайма

Стравинского. Однако и только что названных примерах (у Гершвина и Стравинского) использование жанровых танцевальных средств имело значение лишь образного обогащения соответствующего произведения, без той функции социального обличения, какая лежит в основе замысла второй части Пятой симфонии Иванова. В несколько ином плане аналогичный художественный прием использован во второй части Восьмой симфонии Шостаковича.

Третья часть цикла переключает решение основной проблемы в другое русло. Если первые две части в основном повествовали о прошлом, то в третьей автор напрямую обращается к будущему. Поэтому она перерастает обычные границы скерцо: исключительная эмоциональная сила среднего эпизода скерцо поднимает его до значения второй медленной части симфонии. В данном случае приходится говорить об отклонении не в композиционной структуре, а об отклонении в драматургической форме.

В центральном эпизоде начальное гротескное настроение сменяется интонациями элегического вальса, который постепенно вырастает во впечатляющий апофеоз, в лирическую кульминацию всей симфонии. Певучая, ритмически многогранная мелодия передает мечтательные иллюзии. Плагальная функциональность, интонационное и ритмическое своеобразие и косвенная лирика приближают эту тему Иванова к лирическим образам оперы «Война и мир» Прокофьева. Красочным прокофьевским полутоновым поворотом (C-dur) мелодическое движение входит в новое русло (о стиле Прокофьева напоминает и каденция первого периода: минорное трезвучие VII ступени и тоника A-dur), хотя, впрочем, подобный полутоновый тональный поворот есть и в главной партии первой части Шестой симфонии Иванова. Часть завершается повторяющимися приглушенными аккордами, как будто сосредоточенным размышлением, но их неожиданно обрывает гневное вторжение оркестрового tutti, определяя тем самым необходимость продолжения дальнейшего драматического повествования.

Завершающая часть Пятой симфонии тоже не представляется однородной. В финале целая галерея образов. Тут и протест, и сомнения, и борьба, и тяжелые воспоминания, но все это ведет к долгожданной победе. В начале финала — Moderato — слышится пронизанное болью повествование главной партии первой части цикла, появляются и первые мотивы второй темы вступления. Неожиданно возникает мужественный клич труб и тромбонов.

*al tempo* [Moderato]

Пятая симфония, IV ч.



Затем звучит тема, полная светлой уверенности в победе, которая своим спокойствием и уравновешенностью противостоит всем сомнениям, но как всегда у Иванова тема не проста, не однозначна, диалектична. В этом спокойствии и уверенности есть подспудно звучащая тревога. Драматический колорит темы определен во многом хроматической тональностью. Вновь с безжалостной силой вторгаются образы ужасов, но в завершении интродукции еще более убедительно звучит тема победы, которая на данном этапе воспринимается как призыв к борьбе.

Решающий поворот в музыкальной драматургии всего цикла начинается со вступительной темы главной партии финала. Лапидарность мелодии, активные маршевые шаги с острыми аккордами стакато в оркестровых базах сочетаются с необычной ладотональной основой темы. Аккорды сопровождения несомненно утверждают тональность C-dur, а мелодия скорее всего подчиняется закономерностям тональности e-moll, образуя так называемую скрытую политональность. Совершенно неожиданно в музыкальной образности побочной партии появляется искаженная скерцозность — как бы отзвуки масок ужасов предыдущей части цикла. На фоне монотонного оstinato скрипок в ледяном тембре флейт звучит хроматическое движение одиннадцати звуков. Эта тема типична для своего рода гиньольных тем композитора. Подобный интонационный комплекс находим и в побочной партии первой части Десятой симфонии, и в финале Концерта для фортепиано с оркестром. Он становится междуopusным тематизмом<sup>1</sup>. В разработке борьба продолжается: в четырех широких волнах развития принимают участие самые существенные музыкальные образы всего цикла. Исключительно важную, аккумулялирующую, функцию выполняет энергичная тема побочной партии первой части. В отличие от разработок Четвертой симфонии, где на передний план выдвигались несущественные мотивы экспозиционного тематизма, в разработках Пятой симфонии значительную роль играет именно тематизм вступления. Завершается цикл компактной репризой-кодой.

Концепция Пятой симфонии является весьма сложной — от непримиримого протеста через скорбные воспоминания и романтические мечты к радости победы.

Оценивая данную симфонию на Первом пленуме Союза композиторов Латвийской ССР, Арам Хачатурян отметил, что симфония Иванова является очень серьезным сочинением. «Я ее прослушал два раза, впервые в Москве, где произведение получило весьма высокое признание. Я слушал с живым интересом и вниманием. Меня привлекали новые, свежие мысли, необычные мелодии, острые и суровые гармонии и великолепная инструментовка» (37). Столь высокая оценка была хорошим стимулом для дальнейшей работы. Последующие две симфонии — Шестая, Латгальская, и Седьмая, а также Скрипичный концерт Иванова принадлежат к лирико-жанровому симфонизму. Лишь через десять лет в своей Восьмой симфонии композитор вернется к драматическому симфонизму.

Почти одновременно с Пятой симфонией кристаллизовалась идея *Второго струнного квартета* (1947), одного из самых лаконичных и графически острых произведений автора. Здесь в ином плане воплощены переживания военных лет. Партитура Второго квартета пронизана активной моторикой, мужественной энергией и силой преодоления зла, но в средних частях встречаются и сдержанная скорбь и просветленные жанровые

<sup>1</sup> Такая структура темы во многом типична для музыки XX в. Вспомним вступление ко Второй симфонии Прокофьева, первую часть Симфонии in Ut Стравинского (68—68), завершение первой части Первой симфонии Онеггера.



картинные образы. Примечательно, что основная тема медленной части интонационно близка теме побочной партии первой части Седьмой симфонии Шостаковича (репризное произведение).



### ГЛАВА III

## Народный трибун (1948—1958)

В конце 40-х годов Иванов возвращается к фортепианным жанрам. В центре внимания автора — второй цикл Вариаций для фортепиано (e-moll, 1948), посвященный сыну Игорю, отличающийся яркой, интонационно выпуклой темой, наполненной романтическим обаянием. Исключительное фактурное многообразие вариаций и многогранная жанровость способствовали активной концертной жизни этого цикла, породили многие и весьма различные интерпретации.

Примерно в эти же годы созданы Мелодия, Скерцо, Пять прелюдий. Слушатели впервые познакомились с Поэмой b-moll, которая первоначально была задумана как медленная часть Сонаты для фортепиано (1931). Это развернутое произведение, полное острого драматизма. Богатое фактурное воплощение напоминает об оркестровых красках, сгущенном звучании медных духовых.

На грани 40—50-х годов в Латвии все чаще появлялись произведения крупных форм, в которых в философском обобщении были показаны самые характерные явления современности. В этом особую роль сыграл неутомимый талант Иванова, хотя и его симфоническое творчество не прошло мимо одной общей закономерности всего советского искусства того периода — объективизации симфонической драматургии. Эта тенденция часто перекликалась с обращением авторов к программным замыслам, к жанровому симфонизму.

*Шестая (Латгальская) симфония e-moll (1949)* Иванова не только продолжает, но и углубляет рассказ о природе, людях и исторических судьбах родной Латгалии, начатый в «Латгальских картинах» и «Поднебесной горе». В отличие от упомянутых симфонических картин, Латгальская симфония решает не только и не столько вопросы отношения композитора к природе, но главным образом проблемы социального порядка: освобождение от долголетнего рабства, исключительная роль в освободительной борьбе братской дружбы великого русского народа. Латгальская симфония — это эпос современности, рассказывающий о событиях текущего десятилетия. Рассказ ведется спокойно и размеренно, переживания прошлого чередуются с картинами природы и народных праздников, продолжая таким образом традиции жанрового симфонизма русской музыки.

Музыка первой части — Andante — полна печали и эпичности. Тяжеловесный, темный колорит главной партии подчеркнут медными духовыми

инструментами. Переменный метр и пагальные гармонии отмечают ритм народной музыки. Скерцозный образ связующей партии оформлен в варьированной строфической форме и воспринимается как промежуточная тема, создавая необходимый контраст между главной и побочной партиями. Широконапевная тема побочной партии звучит как «песня народа», персонафикация светлых надежд.



Использование мажоро-минора, аккордов побочных ступеней, много-терцовые структуры с параллельными квинтами в басах уже стали специ-фическими чертами гармонического языка композитора.

В начальном разделе разработки мотивы главной и связующей партий создают атмосферу беспокойства и настороженности. Следующее гимни-ческое изложение побочной партии воспринимается как первая кульмина-ция разработки и как реприза побочной партии после довольно спокойного развития. Таким образом, здесь имеет место полифункциональность формы. В разработке господствуют материалы главной и связующей партий, которые изложены в широких построениях. На материале середины главной партии основываются и обе кульминации разработки. Весьма необычна задача предыкта - не усилить напряжение, а разрядить его. Здесь уже намечаются первые зачатки будущих субкульминаций в завершающих разделах разработок симфоний Иванова.

Уже первая часть Латгальской симфонии позволяет сделать вывод, что Иванов достиг того уровня художественного мышления, когда принято говорить об оригинальной творческой личности, которая не повторяет формы, а, по выражению Асафьева, творит форму. Здесь невозможно найти интонационные переключки с произведениями классиков или совре-менников, чаще всего переосмысливаются ранее найденные собственные идеи. Например, полная настойчивости и надежды тема побочной партии первой части Пятой симфонии становится основной темой Вариаций для фортепиано E-moll, а в седьмой вариации цикла, в свою очередь, кристалли-зуется характерный мотив, использованный в главной партии первой части Латгальской симфонии. При внимательном вслушивании интонации по-следней можно найти и в теме вступления Восьмой симфонии. Одновремен-но чувствуется известная переориентация от лирико-драматического к жан-ровому симфонизму, выражающаяся не только в тематизме, но и в принципах развития: вместо дробления в разработке вариантно повторяют-ся широкие построения, образуя медленные эпические кульминации.

Во второй части симфонии - Allegro - создана яркая бытовая сценка. Особо задумана первая тема. Подчеркнутые кварто-квинтовые интонации, синкопы, натуральный минор несколько затемяют открытую радость. Чувствуется мелодическая общность с латгальской народной песенностью. Не менее интересен аспект переритмизации темы, когда в первом такте мотив является хорическим, а во втором ямбическим и к тому же еще уменьшенным. Вместе с тем уже в экспозиционном изложении начинается



разработка начального ядра. «...хорей обеспечивает ясность начала,— отмечает Л. Мазель,— тогда как потребность дальнейшей активизации влечет за собой ямб» (26, с. 173).

В середине скерцо использована одна из самых прекрасных латгальских народных мелодий «За озером белые березы». Музыкальный пейзаж здесь обрисован средствами вариационности, что и соответствует принципам жанрового симфонизма, с типичным многосторонним освещением темы.

Спокойная плавность основной темы *Andante*, тембр кларнета, элементы лидийского лада, а также опевание V ступени способствуют созданию пасторального колорита медленной части, близкой к латышской народной музыке.



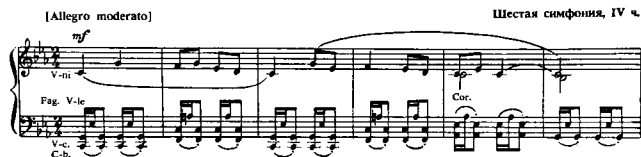
Затем возникает полный печали напев крестьянской свирели в одноименном миноре. Он как будто вырос из предыдущей темы, но в то же время напоминает латышские сиротские песни. Повторное проведение основной темы расширено, обогащено фактурно (стреттообразные имитации). Напев же печальной свирели остается без изменений, играя роль своего рода рефрена. В среднем эпизоде — трио — свободно применен принцип двойных вариаций, намечая в крупных линиях трехчастность как форму второго плана. Лирический характер первой темы характеризуется внутренней взволнованностью. Пение широкого дыхания близко мелодике Рахманинова.

Две средние части цикла, а отчасти и финал красноречиво подтверждают присутствие в Латгальской симфонии аналитического, дифференцирующего метода (термин М. Ф. Гнесина) симфонического творчества Новой русской школы. «Мелодико-ритмические варианты темы в различных звеньях произведения, обогащая и существенными и иногда неожиданными деталями, тем сильнее дают прочувствовать основные очертания и устой темы,— пишет М. Ф. Гнесин.— Окружение темы то

одними, то другими гармоническими построениями всесторонне ее освещает. Разнообразие изложения вносит свою долю в истолкование темы. Моменты переноса темы в разные тональности обостряют ее восприятие... Все это — разные способы анализа темы, внедряемой в сознание» (12, с. 77).

В четвертой части цикла возвращаются образы народной борьбы, завершающейся победой. В начале финала — *Allegro* — звучат возбужденные, речитативообразные, призывные фразы, напоминающие поиски темы. Аналогичное становление тематизма присутствовало уже в финале Пятой симфонии Иванова. Речитативным стремительным фразам деревянных духовых и струнных инструментов в низком регистре отвечают плотные аккорды духовых, создавая почти зримую картину народного негодования и готовности к борьбе. Возрастающее беспокойство, гневные речитативы подводят к изложению эпически мощной темы главной партии первой части цикла в одноименном мажоре. Этот фактор имеет существенное значение для концепции симфонии. Тема народного страдания, символ горя и подавленности, предстает темой, предвещающей начало освободительной борьбы, символом народной воли и мужества.

В центральном разделе финала звучит новая маршевая «русская тема», близкая красноармейским песням 30-х годов.



Сквозь ладовый колорит натурального минора просвечивает дорийская секста.

Как и в предыдущих частях, здесь использованы вариации типа мелодии-остинато. С каждой новой вариацией усиливается общая динамика, присоединяются новые инструменты. Последняя, третья вариация поручена только духовым и ударным, образуя яркий тембральный и динамический контраст. Тема внезапно приобретает мажорную окраску, звучит мощно и победно. Особое внимание следует обратить на последние такты второй вариации, где появляется маршевая тема в уменьшении. Этот вариант во второй половине концентрической формы финала будет полностью замещать маршевую тему.

Второй раздел концентрической формы финала представляет собою победные фанфары, которые подводят к теме побочной партии первой части цикла. Эта «песня народа», изложенная теперь в мажоре у духовых инструментов, звучит уверенно, без первоначальной печальной окраски и таким образом, как и все остальные темы предыдущих частей, она трансформируется согласно общей концепции симфонии. Подобно симфониям Малера, здесь «речь... идет не о «воспоминании» (реминисценции в классическом значении), о пройденном «пути», а о включении «прошлого» в непрерывающееся движение интонационной фабулы» (5, с. 239). Звучание фанфарных восклицаний валторн в фокусе концентрической формы как бы приглашает на праздник победы, и вот — в середине этого раздела слышится веселая танцевальная мелодия. Эта последняя новая тема

финала опять-таки характеризуется квинтовым объемом с нижней секстой, как это уже встречалось во многих предыдущих темах симфонии.

Отлично найденная маршеобразная тема является одной из ярчайших во всем сочинении. И, однако, именно в связи с ней обнаруживается просчет композитора. Неоднократно повторяя эту тему в первой половине концертной формы, автор в дальнейшем не использует ее, за нее «представляет» сокращенный вариант, но с несколько иной образно-смысловой нагрузкой (напев плясового характера).

#### Шестая симфония, IV ч.



По своим эмоционально-художественным качествам этот напев не может внести нужные специфические краски в апофеоз фанфарно-ликующих тем завершающего раздела финала. В результате получается некоторое ослабление драматургии.

И все же, даже при этом недостатке, учитывая особую сложность проблемы финала в данной симфонии, решение Иванова можно, в целом, считать удачным. Немаловажно и то, что музыка симфонии продолжает традиции эпико-жанрового симфонизма Бородина и Глазунова. Это проявляется, как было показано, в музыкальной драматургии любой части и даже в тематизме — хотя бы в виде исключительной характерности квинтового остова почти в каждой теме симфонии. Во многих темах опора на тоническую квинту является даже более существенной и выражается то в опевании V ступени (третья часть), то в неоднократном повторении (финал), то в ритмическом подчеркивании посредством синкопы (вторая часть). Интонацию квинты можно было бы без преувеличения назвать душой тематизма Латгальской симфонии.

Однако, несмотря на то, что основным принципом симфонического мышления в данной симфонии является динамика картинности, в крайних частях цикла и в особенности в первой части сквозят и «токи» драматического симфонизма. В ней как бы сливаются две тенденции — Бородина и Чайковского. «Музыка Бородина отличается от музыки Чайковского всем известными признаками. Она возбуждает ощущение силы, бодрости, света; в ней могучее дыхание, размах, ширь, простор; в ней гармоническое здоровое чувство жизни, радость от сознания, что живешь. Отсюда — оптимизм и жизнерадостность. Чайковский — нервный, остроочувствительный. Бородин развертывает широкие жизненные планы, Чайковский возбужденно и порывисто, с учащенным пульсом стремится схватить манящие его образы...» (4, с. 156). Эти меткие наблюдения Асафьева помогают представить и сущность симфонизма Иванова. Отмеченную нами двойственность симфонической драматургии можно наблюдать и в других симфониях. Последующие годы доказали, что Шестая (Латгальская) симфония имела ключевое значение для целого периода творческого пути композитора 50-х годов. Шестая и Седьмая симфонии, Концерт для скрипки с оркестром, симфоническая поэма «Лачплесис» имеют много общего как в содержании, образности, так и в средствах музыкального языка.

*Концерт для скрипки с оркестром* (1951) создан вслед за Шестой симфонией. После симфонических работ 30-х годов, Концерта для виолончели с оркестром, Третьей симфонии — это сочинение одно из самых близких русскому классическому симфонизму, непосредственно Римскому-Корсакову, Бородину. Это подтверждает и Л. Раабен: «В произведении явна преемственная связь с традициями «кучкистов», в частности Римского-Корсакова, дошедшего до автора очевидно через Витола, чьим учеником был Иванов. Подобно Римскому-Корсакову он мастерски передает в музыке звуковые изображения природы: шум леса, пение птиц, журчание воды. Его звуковые пейзажи эмоционально сдержанны, как сама природа Латвии, и нежны по краскам» (32, с. 206). В Концерте ярко проявляется теплота чувств, одухотворенная простота народного музыкального творчества и в то же время в отдельных тонких штрихах заметен опыт симфониста-«стратега», автора «Атлантиды» и Пятой симфонии.

В соответствии с традициями эпически-жанрового симфонизма в трехчастном Концерте не следует искать конфликтов и драматических столкновений. И все-таки некоторые конфликтные тенденции намечаются. Общую концепцию можно было бы охарактеризовать как оптимистическую, жизнеутверждающую. Ликование и счастье в финале достигается в результате активной, энергичной деятельности, противоборства в первой части цикла. Но импульс к последнему реализуется в драматической теме вступления, которая дала повод Ю. Хохлову писать даже о трагедийно-конфликтной концепции, родственной трагедийным сочинениям Шостаковича (43, с. 15—17). Отметим интонационную близость темы вступления с гимнической темой финала Пятой симфонии Иванова. Хотя во всем произведении царит концертность и яркая жанровость, драматическая тема вступления вторгается в завершающем разделе финала. Напоминают о себе и темы главной и побочной партии первой части цикла, правда, больше в плане воспоминаний, но в торжественно ликующей коде главная партия первой части цикла звучит в одноименном мажоре — наметившаяся угроза миновала.

Следует согласиться с Л. Раабеном, что «главная прелесть Концерта — в народной тематике с преобладающей в ней пейзажной лирикой» (32, с. 206). Сказанное особенно относится к пасторальной лирике побочной партии первой части, несколько напоминающей медленную часть Шестой симфонии. Хрупкая, поэтическая мелодия отличается весьма редкими для Иванова трехтактовыми фразами, а интонационно перекликается с латгальской народной мелодией «Для чего у меня белый цветок?»

Исключительной поэтичностью отличается тематизм медленной части. Движение мелодии по звукам квартсекстаккорда, выдвигание тонической терции в интонационном фокусе, преобладание плаговых гармоний, простая двухчастная репризная форма — все это способствует созданию лирической картинности.



Для сопровождающих голосов вальсообразной мелодики среднего раздела избрано оstinato простого гармонического оборота с ограниченным составом инструментов (два кларнета, фагот, валторна, скрипки, альты), что свидетельствует о привлечении форм народного музицирования. В других случаях на связь с народным музыкальным творчеством указывают черты старинных ладов или же опевание устоев.

*Седьмая симфония* с-moll (1953) во многом воспринимается как прямое продолжение Латгальской. Об этом говорит не только своеобразное дыхание мелодики, пронизанной народными элементами, но также и общая направленность музыкальной образности, где наблюдается постепенное углубление психологических переживаний. На IV пленуме Союза композиторов Латвии симфония получила единодушное признание, как произведение, богатое эмоциями и мыслями, глубоко волнующими, яркими музыкальными образами.

Представление о замысле Седьмой симфонии дает краткое высказывание автора в печати: «Седьмую симфонию я задумал посвятить образам нашей кипучей трудовой жизни. Хочу в привычных мне симфонических формах рассказать о своем народе, о его мирном, творческом труде. И, быть может... найдется место и для задушевного рассказа о себе» (41, с. 32). Таким образом, идея симфонии — строительство новой жизни, которое происходит в преодолении различных конфликтов, но в финале приводит к торжеству победы. В соответствии с замыслом основы драматургии определяются принципами эпически-жанрового симфонизма, хотя по сравнению с Латгальской симфонией здесь наблюдается психологическое углубление образности.

Первая часть рассказывает о мирном труде советского народа, она насыщена драматическим пафосом и утверждением героической силы. По существу, контрастность здесь проявляется на нескольких уровнях. Уже главная партия *Allegro* содержит противоречивые элементы: эпически созерцательная мелодия в дорийском миноре и четырехзвучный импульс в нижнем слое фактуры. Мотив-импульс известен уже по финалу Концерта для скрипки с оркестром, но будет встречаться и в финале Восьмой симфонии, и во второй части Девятой, становясь тем самым междупусным тематизмом. Резкий контраст возникает с появлением лирической темы побочной партии — простой, сердечной мелодии у кларнета. Благодаря широкому использованию малых мажорных септаккордов почти десяти-тактовая тема основывается на мажорных гармониях.

Как и в Шестой симфонии, разрешение конфликта происходит в разработке; в доведении до вершины конфликтной ситуации большая роль принадлежит новым тематическим образованиям, которые, возникая периодически, создают подобие рондальности ( $A - B - A_1 - C - A_2 - A_3$ ).

Вторая часть цикла — *Allegro* — представляет собою стремительное скерцо. Своеобразна уже первая тема: быстрый темп ( $\text{♩} = 100$ ), полиметрия, колорит дорийского минора, противопоставление оркестровых групп и линейность движения фактурных пластов.

Allegro

Седьмая симфония, II ч.

Все это вместе рождает образ какой-то первобытной необузданности, эта тема служит рефреном, который лишь оттеняется в эпизодах различными жанровыми «сценами». Функция данной части в цикле двойственна. С одной стороны, она как бы отступает от активной линии действия своими танцевальными и песенными эпизодами, с другой — поднимает интенсивность движения еще выше, по сравнению с первой частью и словно доводит ее до края пропасти, чтобы дать возможность увидеть ущелье (медленная часть цикла).

Пронизанное глубокими психологическими чувствами и мужественной скорбью *Andante* (трио) — лирическая кульминация всего цикла. Она звучит как широко развернутая, экспрессионная пассакалья и в процессе развития подымается до трагического шифоса. По своему интонационному характеру тема медленной части несколько напоминает тему пассакалии из Восьмой симфонии Шостаковича. Тот же равномерный метр (правда, у Иванова  $\frac{3}{4}$ , а у Шостаковича  $\frac{4}{4}$ ), ритмические контуры ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), близкие темпы (*Andante* — *Largo*) и ладотональные краски (*g-moll* — *gis-moll*). Однако совершенно различным является динамико-фактурное воплощение (*mf archi* — *fff unison* всего оркестра) и характер развития темы (*crescendo* у Иванова, *decrecendo* у Шостаковича).

Все сказанное не должно удивлять, ибо в течение первого послевоенного десятилетия, когда одной из самых важных и трудных проблем, стоявших перед советскими композиторами Латвии, была проблема разработки новой интонационности, соприкосновение с лучшими образцами русской советской музыки являлось закономерным. Вот почему характерна интонационная общность некоторых тем и в других жанрах у Иванова. Показательный пример в этом отношении — вторая часть, *Adagio*, Второго струнного квартета, созданного в 1947 году. Углубленный *fis-moll*, начало темы с заката, смена функциональности, сдержанная лирика напоминают побочную партию в репризе первой части Седьмой симфонии Шостаковича.

Суровый колорит темы пассакалии Седьмой симфонии Иванова определяют не только элементы дорийского лада в мелодии и характерный для старинных инструментальных арий пунктирный ритм, но также линейность в голосоведении, эллиптические обороты в гармонии. Развернутые расширения повторенных периодов становятся трагическими кульминациями. В высоком регистре резко звучат гротескные мотивы-вздохи у деревянных духовых. Это яркий прием гармонически-фактурных кульминаций, используемых и в последующих симфониях (см. с. 31).



Связь с народной музыкой чаще всего проявляется в лирических образах. Так и здесь. Трагические кульминации сменяются в трио светлыми настроениями, жанровыми моментами. Чистая диатоника, мажорность, богатая трихордами мелодика приближают общий колорит данного раздела к жанровым образам симфонической музыки Бородина.



К этой сфере близки и лирические темы финала, с характерной для народной музыки перегармонизацией мелодий или же подчеркиванием доминантного устоя. В целом же последняя часть Седьмой симфонии, в отличие от Латгальской, принадлежит к финалам, обобщающим образы первой части цикла, без существенных поворотов в общей музыкальной драматургии. Итак, многогранная образность динамической в целом партитуры несомненно указывает на тенденцию к драматическому симфонизму, но все же Седьмая симфония не выходит за пределы лирико-жанрового симфонизма.

В период между Седьмой и Восьмой симфониями Иванова происходят существенные сдвиги в латышской советской симфонической музыке. Наряду с продолжением лирико-эпического, жанрового симфонизма усиливается тенденция драматического способа мышления.

*Восьмая симфония* h-moll (1956) была создана накануне пятидесятилетия Иванова. Через год она получает высокую оценку на Прибалтийском фестивале. В ней еще сильнее, чем в предыдущей, чувствуется тяга к обостренно-драматическим и углубленно-психологическим переживаниям, что отчетливо сказывается уже в пронизанной драматической патетикой первой части симфонии. В начале первой части — Andante. Allegro — опять находится драматическое вступление, которому, аналогично вступлениям в Третью, Четвертой и Пятой симфониям, отводится решающая роль в музыкальной драматургии цикла. Но контраст между разными темами и частями все-таки не столь ярко выражен, как в только что названных сочинениях. Суровый колорит вступления определяют тяжеловесные аккорды в плотной фактуре низкого регистра струнного квинтета.



Здесь получает дальнейшее развитие использованный уже в Седьмой симфонии принцип — сопоставление разных структур. В данном случае тоническому трезвучию противопоставлена последовательность нисходящих нонаккордов в реальном комплексном гармоническом движении.

Первый узел конфликта возникает уже в противопоставлении сурового вступления и страстно взволнованной главной партии. Внутреннюю напряженность ее определяют ямбическая метрика, стремительная пульсация коротких мотивов, быстрый темп, секвенционность развития и тембральная насыщенность медных духовых. Второй узел конфликта возникает из противопоставления темы вступления теме побочной партии. Нежно-ласковая побочная тема принадлежит к самым возвышенным страницам музыки Иванова, привлекая своей простотой и непосредственностью чувств. Довольно необычно звучит начало мелодии с IV ступени, однако столь нейтральная интонация (нижний тетракорд) весьма характерна для латгальских народных мелодий. Здесь встречается и типичный для переменного лада малый минорный септаккорд в мелодии. Музыкальное развитие исчерпывается разными возможностями вариантности. Продолжением

[Allegro]

Восьмая симфония, I ч.



конфликтного противопоставления темы вступления и побочной партии служит и разработка, где основное сопротивление оказывает именно побочная партия. Кульминация разработки, как и в Пятой симфонии, совпадает с началом репризы. Таким образом, конфликт первой части цикла носит внутренний характер (драматическое развитие образа ее «главного героя»). Но это лишь первое действие драмы. Что происходит в последнем?

В начале финала тема сурового вступления превратилась в жизнеутверждающую, мускулистую главную партию. Гармонически-функциональная сторона в основном осталась без изменений, но существенно интенсифицированы два аспекта — темп и фактура. Во второй теме главной партии использован известный уже по финалу Концерта для скрипки с оркестром и первой части Седьмой симфонии мотив-импульс, который в дальнейшем развитии перерастает в общие формы движения.

Необычное для симфоний Иванова патетическое звучание побочной партии как бы подхватывает достигнутый уровень интенсивности и идет дальше. Энергичную мелодию в басах оркестра (редкий случай для темы побочной партии) усиливает тревожная фигурация у скрипок и альтов. Именно развитие тематизма побочной партии определяет движение разработки финала, подготовку центральной кульминации.

В репризе светлые силы как будто торжествуют победу, однако в коде грозные образы вступления, образы насилия и вражды, вторгаются с еще большим упорством и побеждают. Сильно трансформированная музыка вступления воспринимается теперь как кипучая звуковая материя. Драматическое повествование симфонии, таким образом, завершается трагично. Именно в финале решается судьба героя.

Остается выяснить, какова роль в этом средних частей цикла. Однажды композитор сказал, что в данной симфонии драматургически наиболее важны обе последние части. Andante выражает глубокие психологические размышления. Суровая тема басов и элегическая просветленность мелодии, так же как равномерный пульс аккордов сопровождения вызывают ассоциации с траурной процессией. Возвышенная одушевленность музыкальной образности, широта и плавность мелодического фазиса, начинающегося с вершины-источника, напоминают инструментальную арию доклассического стиля.

Вторая часть — Allegro — является стремительным динамическим скерцо, выражающим светлые стороны жизни. Она имеет существенное

значение в драматургии цикла. Неугомонная энергия основной темы вызывает не только «радость жизни», но и в известной степени развивает дальше драматические аспекты первой части. Таким образом, в двух средних частях цикла конфликт первой части как бы укрупнен. Во второй части — светлые идеалы, а третья отрицает их. В этом и смысл продолжения борьбы в финале. Итак, в Восьмой симфонии гораздо больше, чем в двух предыдущих из этой триады эпически-жанровых симфоний (Шестая, Седьмая, Восьмая), проявляются черты лирико-психологического и драматического симфонизма.

Не прошло и года после первого исполнения Восьмой симфонии, когда по Московскому радио прозвучала следующая партитура Иванова — симфоническая картина «Лачплесис» (1957). Обе партитуры созданы одновременно, что и объясняет некоторые параллели в музыкальной образности. Отмеченная суровой мужественностью главная партия с нисходящими нонаккордами во многом напоминает эпическое вступление Восьмой симфонии.



Плавная мелодия середины главной партии с нисходящими интонациями на фоне стоячих многотерцовых комплексов родственна лирически светлой побочной партии симфонии. В связующей звучат увеличенные гармонии, суровые квартовые созвучия в постепенно усиливающейся динамике и темпе, аскетическая хоральная фактура. Это образ Черного рыцаря. Именно с появлением этого образа возникает драматический конфликт между ним и остальными образами, в том числе и лирической побочной партией. В целом отличающаяся сочными красками партитура продолжает и завершает линию лирико-эпического жанрового симфонизма в творчестве Иванова<sup>1</sup>.

## ГЛАВА IV

### В защиту мира (1959—1966)

В течение семнадцати лет Советской власти достижения композиторов Латвии были внушительными, что дало возможность пересмотреть все до сих пор сделанное, смелее наметить рубежи будущего. Большим творческим стимулом явился фестиваль советской музыки Эстонии, Латвии и Литвы, посвященный 40-й годовщине Великой Октябрьской революции (1957).

<sup>1</sup> Симфоническая поэма «Лачплесис» повествует о легендарном герое народного эпоса. По преданию Лачплесис\* возглавил борьбу латышских племен с немецкими рыцарями в XII—XIII веках. В основу поэмы положено одноименное стихотворение Я. Судрабална, которое, однако, нельзя рассматривать как программу в прямом смысле слова. Стихотворение дает общую направленность всей системе образов симфонической поэмы.

\* Лачплесис — разрывающий медведя.

В конце 50-х годов наметилась новая активизация и в латышской симфонической музыке — в течение года появилось десять симфоний. Среди важнейших партитур этих лет следует назвать эпически-драматический Концерт для фортепиано с оркестром Иванова.

*Концерт для фортепиано с оркестром* (1959) — это своего рода венец латышских советских инструментальных концертов и одновременно первый вестник обновления музыкального мышления в 60-е годы.

Лаконичный и суровый трехчастный цикл продолжает классические традиции, но приносит и много нового. Динамическая напряженность первого элемента основной темы во многом связана с полифонической формой изложения (активна роль противодвижения).



Определенное значение имеют и полифункциональные фактурные комплексы тритоновых соотношений, выполняющие цементирующую роль в музыкальной форме. Неустойчивость фактуры создается сменой аккордового изложения одноголосием и наоборот. Активные образы первой части цикла можно найти и в финале, где они превращаются в ядро стремительно искрящейся темы главной партии.

Основная, эпически-драматическая, направленность ограничила сферу лирической образности произведения. Патетика побочной партии первой части (ее изложение — широкое арпеджио фортепиано, хроматические гармонии, ритмическая определенность) близка стилю Рахманинова. Побочная партия финала более лирична, нисходящие мотивы напоминают соответствующие темы Восьмой симфонии и «Лачплесиса». Подобных реминисценций здесь несколько. Параллельные секунды в медленной части известны уже по побочной партии финала Второго струнного квартета. Эпически-пасторальный колорит начальной темы медленной части отмечен характерным для латышской народной музыки опеванием устойчивых звуков, плагальными гармониями.

До уровня, соответствующего драматически-конфликтному, проблемному симфонизму, латышская симфоническая музыка поднялась лишь в 60-е годы. Продолжая традиции Шостаковича, Онеггера, Иванов создал свои монументальные симфонии-драмы (Девятую, Десятую и Одиннадцатую), которые до сих пор являются вершинами во всем многогранном творчестве композитора. Одной из самых выдающихся партитур на рубеже десятилетий становится *Девятая симфония* В-dur (1960). Основное ее настроение — мужественно-суровое. Оно сохраняется и в тревожном звуковом вихре первой части, и в искрящейся энергией второй, и в полных драматизма образах третьей части цикла. Силу воздействия обеспечивает не только содержание (актуальная антивоенная тема), но и рельефная образность, интонационно эластичная, богатая по метроритмике мелодика и необычная, расширенная основа гармонического языка. «Проклятие поджигателям войны, жадные притязания которых покоятся на слезах, горе и жизни других людей,— говорит композитор.— В своей симфонии я

старался выразить незатаивший протест против тех, кто посмел поднять руку на самую большую, самую святую ценность человечества — мир» (56). Таким образом, Иванов от раскрытия внутреннего мира человека пришел к проблеме взаимодействия человека и общества, к драматически-конфликтному, философски-проблемному симфонизму.

В первой части Девятой симфонии — *Andante. Allegro* — заключена не только экспозиция главных музыкальных образов, но и завязка первых конфликтов, которые теперь возникают не столько между отдельными темами, сколько скорее между крупными разделами сонатной формы и даже между частями цикла. Вернее, конфликтность приобретает другой масштаб. Весь цикл возглавляет эпиграф, пронизанный сурово-скорбной медитацией двух голосов. Третий (верхний) голос присоединяется позднее, перед повторным изложением главной партии, одновременно поднимая эмоциональную интенсивность на еще более высокий уровень.

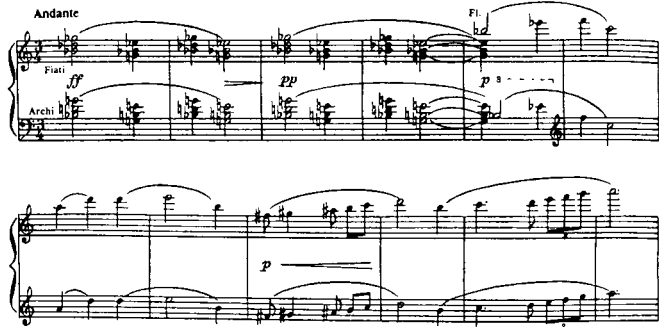


Выдвижение на первый план полифонического тематизма и приемов полифонического развития подтверждает обобщенно-философское направление симфонической драматургии. Таким образом, здесь продолжены традиции Пятой и Восьмой симфоний, когда в начале изложена тема-импульс, тема-эпиграф — толчок, во многом определяющий все дальнейшее развитие драматургии цикла.

Угрожающе застывшее вступление естественно находит разрешение в стремительно полетной теме главной партии. Гаммообразное движение здесь составляет тематическое ядро и тотчас же начинается его разработка. Ритмотембральное варьирование лаконичных мотивов из трех-четырех звуков, впервые появившееся в финале Третьей симфонии, начиная с Девятой становится одним из основных компонентов фактуры разработочного изложения.

Вступление и экспозиция первой части повторены. Спрашивается, почему именно в Девятой симфонии Иванов возвращается к такому приему классицизма? Ответ может быть только один: очевидно, автор считал основные образы симфонии (их достаточно много) весьма сложными по музыкальному языку и дал возможность услышать их вторично, чтобы потом было легче проследить за их «жизнью» в произведении. В центральной кульминации в разработке (*Poco meno mosso*) к грозным аккордовым комплексам присоединяются маршеобразные элементы из заключительной партии. Следующий, пронизанный печалью, эпизод (*Andante*) в звучании низкого регистра свидетельствует о трагическом исходе борьбы.

Третья часть является вершиной музыкальной драматургии цикла, эмоциональной кульминацией симфонии. Грозные аккорды в начале части кажутся непреодолимой силой в сравнении с хрупкой мелодией флейт. Однотерцовые аккорды встречались и раньше (побочная партия первой части Концерта для фортепиано с оркестром), но на этот раз они становятся основой тематизма. Аккордовая тема звучит как грозный вызов.



Второй элемент темы отличается необыкновенной простотой. Это лирическая пасторальная мелодия. В восьмикратно повторяющейся теме пассажи выступают почти все возможные виды контрастности (слад фактуры, динамика, ритм, тембр, ладотональность), добавляются все новые голоса. Фактура насыщается комплексами типа остинато и линейными аккордовыми пластинами. Драматическая кульминация — *Poco meno mosso* (*Maestoso*) — в своем развитии достигает подлинного трагизма. Синкопированные речитативы в оркестровых басах превратились в комплексное движение увеличенных гармоний в хоре валторн, тромбонов и тубы. После центральной кульминации части трагический исход борьбы подтверждает речитатив кларнета. Возникают ассоциации с Седьмой и Восьмой симфониями Шостаковича.

Финал исполнен исключительной жизненной силы уже начиная с темы вступления (*Allegro moderato*), которая по существу является замедленной главной партией. Побочная партия — *L'istesso tempo (energico)* — почти полностью изменила свою обычную функцию и благодаря пунктирной, подчеркнуто маршевой ритмике прямо продолжает развитие главной партии. Подобная тенденция наметилась уже в финале Восьмой симфонии Иванова.

Девятая симфония, аналогично Восьмой, завершается темой вступления, но лишенной того беспокойства и экспрессии, которые были присущи ей в первой части цикла. Здесь скорее всего можно говорить о спокойных раздумьях. Таким образом, финал утверждает, обобщает результаты музыкальной драматургии, достигнутые в первой и третьей частях цикла.

Но нельзя забывать и о роли второй части бурно-стремительного скерцо (*Allegro*). Неудержимые потоки звуков естественно вызывают ассоциации с каким-то озорством. Это временное отклонение от основной драматической коллизии. Тревожные четырехзвучные мотивы, переключки диалог оркестровых групп, проявления политональности обеспечивают высокую динамику полипластовой драматургии, которая становится типичной для фактурного мышления Иванова начиная с Девятой симфонии. Без этой динамики становления музыкальной образности во втором действии драмы трудно представить себе начало медленной части, добиться полного восприятия содержания грозной аккордовой темы. Итак,

впервые в симфонизме Иванова вершиной драматургического рельефа становится медленная часть, как результат укрупнения конфликтных начал в условиях драматически-конфликтного симфонизма.

Третий струнный квартет (1961) Иванова является своего рода «спутником» Девятой симфонии. Это повествование о своих современниках, о своем отношении к действительности. Большой четырехчастный цикл содержит многогранную образность, хотя общий интонационный строй квартета острый, мужественно-суровый, чему соответствуют выразительные возможности политонального склада фактуры.



Лирическая вторая часть (Andante), проста и благородна. Финал пронизан народно-песенными элементами. Третий квартет Иванова благодаря рельефности драматургии принадлежит к лучшим образцам камерно-инструментального жанра в латышской музыке.

В начале 60-х годов появляется и одно из самых интересных и зрелых фортепианных произведений Иванова — одночастная *Sonata brevis* (Короткая соната, 1962), вобравшая в себя одновременно черты и сонатной формы, и сонатного цикла. Новизну ее определяет не только многогранность образности (драматически суровые и пасторально-скерцозные темы главной партии, пластичная тема побочной партии, трагические коллизии центральной кульминации в разработке), но и широкая трактовка ладовой основы (двенадцатитоновость), индивидуализированность формообразования и приемов исполнительства.

Свойственная творчеству Иванова 60-х годов психологическая углубленность относится и к *Andante replicato* (1963) для фортепиано. Небольшое произведение с чертами сонатности является современным по складу интонационного мышления и требует от пианиста умения ориентироваться в линейарной полифонии, в индивидуально трактованной образно-фактурной драматургии. Композитор обращается к обобщенно-философской проблематике. Постепенно стабилизируется его стиль 60-х годов: графически суровая выразительность, лаконичная, но рельефная образность, двенадцатитоновый тематизм, политональность.

В *Десятой симфонии* D-dur (1963) отсутствует определенная программа, хотя отдельные части и получили обозначения: «Диалог», «Токката», «Интермеццо». Написанная в тревожные дни карибского кризиса, она целиком принадлежит сегодняшнему дню. Совершенно справедливо музыкальная общественность отнесла Десятую симфонию Иванова к тем произведениям, которые средствами музыкального искусства участвуют в решении основной проблемы современности — проблемы

войны и мира. Это подтвердил и сам композитор (55). И все же сравнительно с трагедией Девятой симфонии здесь больше эпического созерцания, даже лирического откровения.

Эпически-драматическая первая часть — *Allegro moderato* — отмечена сосредоточенным повествованием, проявлением воли в борьбе. В отличие от двух предыдущих симфоний, в Десятой симфонии отсутствует вступление. Характер первой части («Диалог») определяет эпически мужественная тема главной партии (развернутая мелодия с пульсирующим басом), которая, следуя за двумя энергичными вступительными тактами, уже сама по себе содержит известные противоречия. Непрерывная пульсация и создает то общее возбуждение, эмоциональную взволнованность, которые свойственны первой части цикла. Свою роль играет и применение принципа дополняемости в организации фактуры.

Лирическая, несколько капризная тема побочной партии раскрывается лишь постепенно, от двухголосия переходя в одноголосие (скрытая полифония). Экспозиция завершается нисходящими трихордными комплексами, известными уже по первой части Девятой симфонии. Мощный унисон басов оркестра (*Poco meno mosso*) с угловатой нисходящей темой в разработке открывает центральную кульминацию части, на вершине которой (*Andante, molto espressivo*) находится уникальная по своей глубине психологическая субкульминация, когда неожиданно меняется темп, метр, динамика, структура аккордики.

Вторая часть цикла (Токката) — вершина музыкальной драматургии всего цикла. Короткая, эластичная тема Токкаты (*Allegro ma non troppo*) непрерывно повторяется (*basso ostinato*), иногда приобретая даже угрожающий характер.



Тревожные сигналы, переклички, оборванные фразы, восходящие пассажи, мелькающие большие септимы — все это образует большое драматургическое crescendo. На высшем пределе картина круто меняется. Тема *basso ostinato* стала первой темой двойной фуги в середине Токкаты. Лаконичная тема из двенадцати тонов теперь звучит в увеличении, создавая эпический образ глубокого раздумья. Необычны повторяющиеся, тормозящие развитие аккорды в интермедиях. Вторая тема двойной фуги насыщена квартowymi интонациями с пунктирным ритмом. Впечатление своего рода грандиозного, монументального сооружения оставляет объединение обеих унисонных тем в завершении фуги. Вторая тема является ракоходным проведением основной, что и объясняет единый интонационный колорит. Неустанный прилив сил в динамической репризе вызывает бурные извержения вулканической энергии. Теперь отступают все местные конфликты в пределах отдельных частей, а дальнейшее движение определяется столкновением косвенной лирики первой части с пафосом воли во второй. Но это не следует рассматривать как внешний конфликт. В последнем случае драма Десятой симфонии переросла бы в трагедию, но этого не происходит, хотя борьба в финале продолжается.



Средние части цикла как бы укрупняют конфликты первой. Психологическая медитация в субкульминации первой части находит свое продолжение в Интермеццо, которое воспринимается как элегическое повествование, пронизанное просветленной грустью. Задумчивый рассказ насыщен тонким психологизмом в раскрытии внутреннего мира нашего современника. Но этим не ограничивается содержание предпоследнего этапа симфонии. Музыкальное развитие неоднократно достигает столь высокого эмоционального накала, что оно граничит с пафосом трагических коллизий. «Великолепная музика!» воскликнул Шостакович после прослушивания медленной части Десятой симфонии Иванова (51). Для основной темы исключительно важным является колорит параллельных минорных трезвучий.



Мелодическую напевность и элегическую грусть основной темы выразительно оттеняет некоторая гротескность образов в средней части трио. Интермеццо Десятой симфонии относится к наиболее проникновенным страницам лирики композитора, это своего рода «симфоническая песня о родине».

Драматически-конфликтное сопоставление средних частей цикла еще более неотвратно требует разрешения основной проблемы, поставленной в первой части. Это происходит в финале (Finale-conclusionе). Он целиком пронизан упомянутой темой первой части-диалога, но это не повторение, а трансформация. Динамизированные повторения темы-импульса у труб не только образуют драматическое вступление, но и определяют драматургию всей части. Однако ее роль в финале нельзя рассматривать как отрицательную, агрессивную — это, по существу, совместная борьба против угроз Токкаты. Монолитный, на едином дыхании, энергичный финал придаст всему циклу Десятой симфонии характер светлого жизнеутверждения. «Композитор в данной симфонии не только ясно сознает свою цель, — отмечает Г. Литинский, — но и смело ищет еще не найденные пути искусства» (62).

В условиях все более многогранного обмена ценностями музыкальной культуры во второй половине 60-х годов в произведениях композиторов Советской Латвии все чаще появляются такие средства выразительности, как элементы додекафонии, серийной техники, алеаторики. Постепенно преодолеваются трудности первой встречи, и упомянутые средства подчиняются определенному отбору, органически влияя в творческий стиль отдельных авторов. Здесь следует упомянуть такие работы Иванова, как Двенадцатая симфония и Poema luttuoso для струнного оркестра. В эти годы композитор приступает и к созданию многогранного цикла «24 эскиза для фортепиано» (1966—1973), настоящей энциклопедии ивановского стиля.

Приближаясь к середине 60-х годов, круто поднимается уровень профессионализма латышской симфонической музыки. Наряду с лирико-жанровой Четвертой симфонией Скултэ, эпически-драматическими Второй

и Третьей симфониями и энергичным Концертом для фортепиано с оркестром Гринблата, молодые композиторы Советской Латвии впервые пробуют силы в жанре драматически-конфликтного симфонизма. Это трагические концепции двух первых симфонических партитур Калсона (Симфониетта и Первая симфония) и первые две симфонии Иманта Калныныша. Но непревзойденной остается музыкальная драма *Одиннадцатой симфонии es-moll* (1965) Иванова, одного из самых ярких образцов философского симфонизма в латышской симфонической музыке.

В своей Одиннадцатой симфонии композитор думает о пути, пройденном в течение полувека нашим государством, как бы оценивает героическое прошлое советского народа глазами нашего современника. Одиннадцатая симфония относится к самым впечатляющим произведениям Иванова, созданным в 60-е годы. Сказанное в равной мере касается как неустанной борьбы в первой части и трагического величия второй, так и острого протеста третьей и просветленности финала.

Первая часть симфонии содержит очень контрастную образную сферу, начиная от сердечной простоты до высокого эмоционального пафоса, но ее важнейшей чертой является воплощение неутомимой борьбы. В центре внимания композитора не столько разрешение противоречий, сколько сам процесс борьбы. В начале симфонии опять использовано вступление. Если эпиграф к Пятой симфонии полон несгибаемой воли, вступление к Восьмой симфонии овеяно суровым мужеством, а вступление к Девятой отличается высокой обобщенностью мысли, то начальный образ Одиннадцатой симфонии необычен по колориту: в одnogолосном изложении у фортепиано звучит простая песенная мелодия, а одновременное проведение ее в других тональностях у струнных выполняет роль гармонического резонатора. Будто многоголосный политональный хор поет эту скорбную, сердечную песню.



Тяжеловесная по фактуре тема *Andante moderato* в некотором отношении перекликается с начальным изложением первой части (*Grave*) Пятой симфонии Онеггера. Тот же медленный темп, равномерное ритмическое движение и скорбная напевность. Вступление, как вскоре становится ясно, приобретает роль взволнованного эпиграфа, вестника дальнейших драматических событий. В глубине внешне спокойного течения песни постепенно зарождаются тревожные ритмы и хроматические интонации у контрабасов.

Именно они в дальнейшем развитии становятся основной силой контрдействия в музыкальной драматургии цикла.

Бурные пассажи скрипок взвещают начало главной партии — *Allegro moderato*. Ее размашистые, энергичные ходы, несколько угловатые, резко акцентированные повороты сопровождающих голосов олицетворяют неумную энергию. Использование стремительных пассажей как драматургического приема можно найти и в Симфонии в трех движениях Стравинского, но, в отличие от последнего, у Иванова соответствующий звук мелодии является первым звуком пассажа, а не последним. В музыкальную ткань внедряются и беспокойные мотивы вступления, что придает музыке оттенок драматического напряжения.

По привычке мы ждем лирическую побочную партию. Но ее нет. Вместо нее возникает образ, насыщенный большим душевным волнением. Это — боевой клич, который, трижды повторяясь, обретает все более высокий пафос звучания. Необычно и формообразование побочной партии. После первого девятитакта (три изложения трехтактовой темы) образуется прорыв, инициативу перехватывают элементы главной партии. При втором появлении тема побочной партии звучит дважды, а в третий раз лишь однажды, образуя своего рода рондальную регрессию:

а + б + а + с + а

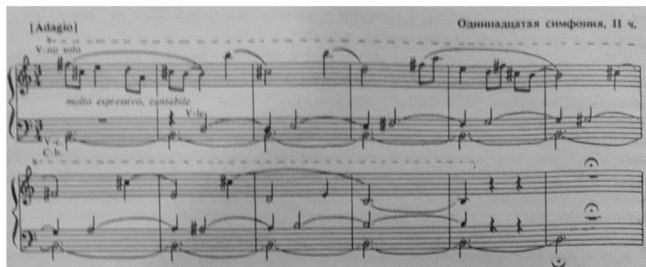
9            6            3

тактов    тактов    такта

Общую неустойчивость усиливает и смена метра в каждом такте.

Все вышеизложенное показывает, что в первой части данной симфонии образуются три конфликтные сферы. Первый круг возникает уже в пределах вступления, второй — между тревожными ритмоинтонациями вступления и побочной партией. Эти конфликтные узлы особенно тесно стягиваются в разработку, когда в результате напряженных столкновений элементов второго узла новое развитие (третий круг) получает тема побочной партии, которая звучит и в первой кульминации. Но вторая попытка восстать против враждебных мотивов вступления завершается трагически. Об этом ясно говорят заключительные такты разработки, где дважды в затухающей динамике повторяется ламентозное ядро темы вступления. Вся часть завершается холодным пением начального хора у деревянных духовых инструментов. Итак, исход первого действия драмы трагичен.

Вторая часть цикла является продолжением «симфонической драмы» и одновременно ее вершиной, возвышенно-трагической кульминацией. Уже начальное фугато — *Adagio* — вводит нас в круг серьезных размышлений, а тембр медных духовых даже напоминает о траурной процессии. Композитор как бы еще раз переживает боль и страдания, неизбежные в ходе истории. Развитие фугато несколько раз прерывается своеобразным инструментальным монологом, воспринимающимся как задушевное «слово от автора». В чрезвычайно выразительной мелодии монолога выявляется еще одно очень важное качество композитора — он не боится внешней простоты выразительных средств. Тема появляется на фоне одного лишь тонического органного пункта и чуть слышного контрапункта альты. Своеобразную прелесть этой интонационно богатой теме придает акустическое переченье (три голоса фактуры эпизодически разделяются почти четырьмя октавами).



После первого исполнения симфонии в Каунасе и Вильнюсе критика признала, что сочинение в некоторых аспектах перекликается с симфонизмом Онеггера. Подобные параллели действительно наблюдаются как в оркестровой фактуре, так и в тематизме. Однако это не признак непосредственной общности творческих принципов, скорее примета времени. Речь идет, в основном, о полипластовой драматургии фактуры. Но в только что упомянутом соло скрипки имеется и интонационно-тематическая общность с четвертой темой побочной партии первой части Первой симфонии Онеггера и одновременно с темой Франчески из симфонической поэмы «Франческа да Римини» Чайковского. Всех трех авторов объединяют романтические настроения, психологическая направленность, общая основа ладофункциональности (мелодия начинается с тонической квинты). У Онеггера и Иванова общая тональность (h-moll), у Онеггера и Чайковского — общий метр (4/4). Однако возвышенное, суровое спокойствие

Одиннадцатой симфонии все же нельзя сопоставлять с динамическими перипетиями Первой симфонии, скорее уж с душевной драмой «Франчески да Римини».

Повторное изложение хора медных как бы продолжает развитие начального фугато, а монолог скрипки получает лишь тембральное обогащение. Последующий эпизод у квинтета струнных звучит как траурная музыка, посвященная павшим героям. Проникновенность ее еще усиливает хоровая фактура и народный (трихордный) колорит мелодики. Третье появление отдельных компонентов начального фугато лишь напоминает о нем. Тема монолога теперь доверена виолончели.

Острый контраст вносит середина медленной части. Ее мужественная, остро ритмованная тема, подобная речи пламенного оратора-трибуна, в зависимости от конкретного контекста приобретает все большую эмоциональную силу. Непрестанно накаляется динамика, оркестровую ткань пронизывают восходящие мелодические линии. Повторение траурного эпизода образует психологическую кульминацию всего цикла. К квинтету струнных теперь присоединились деревянные духовые инструменты с своеобразным политональным построением флейт, гобоев и арф. В завершении части наступает «хрупкая тишина». Следует отметить исключительную роль полифонии в выразительности данной части. Неоднократно модифицированные повторения начального фугато образуют большую полифоническую форму, что скрепляет форму в целом, обеспечивая ее единство. С другой стороны, можно было бы говорить о рассредоточенных тембральных вариациях, как о форме второго плана, ибо тема монолога поручена каждый раз другому инструменту.

Музыка третьей части — *Allegro energico, subito* — это своего рода вихрь чувств, восстающих против трагических событий в предыдущих двух частях. Основная роль принадлежит здесь синкопированной теме у струнных. Остатные фигуры фаготов и контрабасов, отрывистые аккорды и реплики фортепиано — все это придает звучанию упругость и целеустремленность, гармоническую резкость (полиладовость) и функциональную неустойчивость. Четко продумано место скерцо в цикле. Его характер предопределен зловещими хроматизмами и «аккордами оцепенения» первой части и действенной энергичной музыкой среднего раздела второй. Драматургическая нить, скрепляющая первые две части, в скерцо не обрывается. Крайняя неустойчивость в завершении третьей части симфонии заставляет с напряжением ожидать финала, хотя трагедийность концепции неизбежна.

В последней части цикла композитор словно вслушивается, затаив дыхание, в звуковую палитру земного шара. «Мир сегодня» — так хотелось бы назвать финал (*Andante. Allegro*). Быстрой чередой сменяются различные картины. На фоне тихого, равномерного перезвона слышна пасторальная мелодия флейт.

Одиннадцатая симфония, IV ч.



Но вот уже льется ритмически свободная, будто скользящая тема английского рожка. Под шелест струнных она воспринимается как некое призрачное, космическое видение.

Одиннадцатая симфония, IV ч.



По мелодической линии вторая тема перекликается с напевной побочной (фагот, виолончель) партией первой части Третьей симфонии Онеггера. В их содержании — широкий взгляд на мир. В главной партии этой симфонии Онеггер изобразил крушение всего космоса, а в побочной слышны отзвуки страданий — хроматические, изломанные мелодические интонации, близкие речитативу, воплощают глубокие переживания, горе. В финале Одиннадцатой симфонии Иванова нет столь динамического разворачивания, но отблески космических видений возникают и здесь, и в дальнейшем музыкальное развитие не обойдется без драматических коллизий. Композитор услышал не только пастушьи свирели и мерцание звезд. Он стремился запечатлеть противоречия, свойственные современной жизни. Резким динамическим взлетом прорывается третья тема финала — подчеркнуто

энергичные пассажи скрипок и деревянных духовых перекликаются с отрывистыми репликами труб. Беспокойство нарастает, достигнув наивысшего напряжения в центральном разделе симметричной формы финала. Активно трансформируется здесь первая пасторальная мелодия финала. Она проходит и полностью и в виде отдельных мотивов, становясь все более взволнованной, тревожной, и на кульминации — вершинной точке всей симфонии — после грозных аккордов будто «сгорают» от предельного эмоционального накала. Лишь в концовке цикла, репризе четвертой части, возникает спокойное, светлое настроение. Опять слышен мирный перезвон, повторяются космические видения, враждебная хроматическая тема вступления к первой части теперь звучит обессиленно, как бы потеряв интонационную остроту.

Заслуживает внимания структура финала, направленность его формы. По существу, с одной стороны, это эпилог симфонии, ибо ход событий уже в течение первых двух частей привел к решению проблемы (на этот раз отрицательному). С другой — это буйное скерцо, в какой-то мере полифункциональное. В качестве скерцо оно выражает самый острый протест, а в качестве финала утверждает ценность самого процесса борьбы, идею борьбы. Именно поэтому четвертая часть цикла выполняет функцию эпилога, эпического обобщения всего происшедшего или же взгляда в будущее. Отсюда и задуманная автором трехчастность структуры финала. Однако возможности сложной трехчастной формы оказались недостаточными для раскрытия замысла: потери в борьбе были слишком велики, чтобы лишь спокойно проститься. И вот в среднем разделе финала-эпилога происходит композиционное отклонение: от трио сложной трехчастной формы к сонатной разработке. Автор как бы заново переживает все происшедшее. Такой вывод естественно напрашивается по ходу всей музыкальной драматургии сочинения. Если бы пасторальные образы остались неизменными, не открыли своих внутренних возможностей, финал в условиях драматически-конфликтного, проблемного симфонизма прозвучал бы крайне неубедительно и оказался не в состоянии обобщить содержание цикла.

Укажем на интересную деталь в драматургии: в недрах центральной кульминации финала неожиданно появляется новая, светлая тема (C-dur), еще более углубляющая трагизм происходящего, но одновременно переключаящая весь ход музыкальной драматургии в относительно более объективное русло. Подобный прием неоднократно будет использован композитором в симфониях 70-х годов.

Наконец, отметим, что Одиннадцатая симфония Иванова имеет некоторое сходство с Восьмой симфонией Шостаковича. Тут и использование жанра токкаты, и кристаллизация основной темы финала в недрах первой части цикла (интонационная арка), и самое главное — идейно-образная основа музыкальной драматургии финала (элементы картинной повествовательности, изображение природы — 34, с. 235).

В данной партитуре впервые в латышской симфонической музыке мы находим столь рельефное обобщение эпизодов революционного прошлого. В этом — принципиальная удача Иванова. На пороге своего шестидесятилетия композитор как бы оглядывается на пройденный им жизненный путь. Личные воспоминания художника-патриота окрашиваются высоким гражданским пафосом. Достижение одного автора становится достижением национальной культуры в целом.

*Poema luttuoso* («Печальная поэма», 1966) посвящена памяти тех тысяч людей, которые погибли в концентрационном лагере в Саласпилсе в годы фашистской оккупации. Музыкальная образность, пронизанная глубокой

болью, воплощается уже в резких звуковых комплексах главной партии, в звучании холодных параллельных квинт, в «предупреждающих фразах» пиццикато оркестровых басов.



Известные уже по Одиннадцатой симфонии «предупреждающие мотивы» усиливают и эмоциональную напряженность побочной партии. За драматическими кульминациями разработки следует психологическая субкульминация<sup>1</sup>, медленный траурный эпизод с речитативом виолончелей и контрабасов. В коде слышна известная просветленность, но «предупреждающий мотив» все же остается: «Люди, будьте бдительны!» — эти слова цитировал композитор, говоря о новой поэме.

## ГЛАВА V

### Прославление гуманизма (1967—1970)

60-е годы являются очень существенным периодом в искусстве. Все более укрепляются межреспубликанские и международные связи деятелей искусства. Советская музыка полноправно входит в музыкальную жизнь всего мира. Обмен культурными ценностями естественно приводит к взаимному обогащению, вызывая серьезные процессы в творчестве советских композиторов.

Во второй половине 60-х годов рижане знакомятся с очередной *Двенадцатой симфонией* Иванова (*Sinfonia energica*, C-dur, 1967), которая отличается эпической мощью и психологической глубиной образов. Развитие основывается на контрасте двух противоположных сфер: суровой, порой даже жестокой мужественности и глубоко проникновенного лиризма. Двенадцатая симфония отмечена остро современной интонационностью, использованием средств линейной гармонии и полифонии, элементов серийной техники, что вообще характерно для симфоний 60-х годов. Одним из основных компонентов становится напряженный и энергичный ритм.

В традиционном четырехчастном цикле Двенадцатой симфонии нет привычного скерцо. Здесь и начинается новое, оригинальное решение

<sup>1</sup> Начиная с Девятой симфонии в сонатной форме первой части цикла появляется особый драматургический прием, когда остродинамическое развитие внезапно переключается на углубленно-психологическое размышление. Резко падают и динамика и регистры. Иногда вводится новый тематический материал. Этот прием мы и будем называть субкульминацией.

симфонического цикла. Согласно музыкальному содержанию и драматургической концепции симфонии скерцо словно влилось в первую часть. Поэтому первая часть симфонии богата контрастами, отображает острые коллизии борьбы, в ней меньше лирики, чем обычно. Вторая же и третья части исполняются без перерыва и воспринимаются как вторичный цикл внутри первичного, основного цикла. Это философский центр симфонии, своего рода прелюдия и фуга (хотя именно во второй части использованы выразительные возможности полифонии). Таким образом, уже в Двенадцатой симфонии Иванова обнаруживаются тенденции к трехчастному симфоническому циклу, к синтезу циклов разных уровней, что более наглядно будет осуществлено в последующие годы.

Двенадцатая симфония, как и предыдущая, начинается вступлением (*Moderato*). Уже первые аккорды создают эпический, могучий музыкальный образ. Вступление является своего рода эпитафией и к первой части, и ко всей симфонии. Оно звучит в узловых пунктах (и в заключении) первой части, а также обрамляет весь цикл. Но в отличие от вступления Девятой и Одиннадцатой симфоний, в Двенадцатой тема вступления является однородной, без внутренних противоречий, статичной на протяжении всей первой части.

Отмеченная резкими септимами фактура главной партии (*Allegro energico*) определяет интонационную пульсацию, колорит всей экспозиции. Нисходящие септимы и между собой образуют септимовые интонации. Вместе с тем образуется настоящая «стихия септим», комплекс двенадцати звуков.



Отдельные аспекты двенадцатитонности сохраняются и в дальнейшем развитии.

Напряженные интонационные соотношения отдельных линий и беспоконные ритмы небольшой по объему побочной партии уменьшают ее контрастность по отношению к главной партии. Триольные мотивы побочной по своему общему настроению напоминают сосредоточенное повествование середины главной партии первой части Концерта для фортепиано с оркестром. Но здесь народную, динамическую по сути, мелодию побочной темы усложняют интонационно обостренные сопровождающие голоса.

Как главная, так и побочная партии представляют открытые периоды типа разворачивания, что естественно входит в полифонически линейную фактуру, объединяя функции экспозиционного и разработочного изложе-



ния. Несколько нарастаний в разработке приводят к центральной кульминации, в которой накопленная динамика разряжается в психологической субкульминации (*Andante*), характерной для симфоний Иванова 60-х годов.

Музыкальные образы второй части — *Sostenuto con vigore* — создают драматически напряженный диалог, который выражается интонационно насыщенным унисоном всех струнных инструментов и короткими репликами духовых. Это выражение глубочайшего трагизма, по существу траурная музыка. В эмоциональной перенасыщенности музыкальной образности известную объективизацию мысли вносит архитекtonика, внешне напоминающая двойную фугу. Интонационная емкость основной темы выясняется благодаря использованию двенадцатитоновой темы, тембрально насыщенных унисонов оркестра, а также особому приему организации мелодической линии, когда целотонные ходы как будто пытаются стереть предыдущие полутоновые соотношения.



Этот прием, как известно, использован также и в третьей части Музыки для струнных, ударных и челесты Бартока. Вторая часть Двенадцатой симфонии занимает в партитуре всего девять страниц, но необычайная глубина мысли создает представление о полнометражной части цикла, косвенно замещающей обычное скерцо. Как отметил сам автор, вторая часть ставит в основном вопросы философского порядка, но решаются они в дальнейшем развитии цикла.

Третья часть раскрывает основную проблему симфонического цикла в ином ключе. Разумеется, здесь нет и речи о жанровых картинках или пасторальных наслоениях; скорее присутствует лирико-психологическая углубленность. Это размышления о многих, еще нерешенных, возможно даже извечных вопросах смысла жизни человека. Медленная часть создает лирическую кульминацию цикла, которая тем больше подчеркивается, что исполняются обе части без перерыва.

Разрядку в напряженную атмосферу, созданную предыдущими частями, вносит стремительный жанровый финал. Утвердительные интонации, активные ритмы и тембровая многокрасочность создают представление о жизнеутверждающей энергии. Непрерывно нарастающая динамичность приводит к большой внутренней напряженности, которая способствует обобщению идейной концепции произведения, оптимистическому завершению глубоко философского замысла Двенадцатой симфонии.

В основе тематизма финала — *Allegro* — находятся обостренные, напряженные аккорды и следующая за ним двенадцатизвучная тема, с противодвижением гаммообразных, хроматических линий. В дальнейших повторениях тема звучит и в уменьшении. Но весь начальный раздел финала (главная партия) лишь подготавливает почву для вступления мелодически яркой, широкого дыхания темы побочной партии на фоне оstinato труб и тромбонов. Четкая аккордовая фактура сопровождает динамический способ развития, когда в каждом новом изложении тема дана

[L'istesso tempo]

Двенадцатая симфония, IV ч.



в двукратном уменьшении при неизменных сопровождающих голосах. В четвертом проведении, правда, активизируется и сопровождение, но в кульминации разработки маршевая тема раскалывается на части мощным вступлением оstinатных пластов противодвижения. Накопленная энергия в разделе *subito poco meno mosso* разряжается и постепенно переходит в своего рода субкульминацию *Andante*. Завершение Симфонии мужественно и активно. Тема вступления теперь звучит мощно в *tutti*. Понятие энергии здесь проявляется в самом широком значении, выражая неиссякаемую силу деятельности народа, волю, жизненность и героизм.

В Двенадцатой симфонии Иванов доказал, что найденная композиционная идея в руках мастера воплощается любыми средствами. Эпическая направленность в данном случае определяется не использованием средств гармонии или полифонии, а возникает в результате соответствующего идейного замысла и последующего формотворчества.

К концу 60-х годов развитие музыкального искусства достигло нового рубежа. Композиторы все чаще обращаются к большим темам современности, прославляют наше великое революционное прошлое. Обогащаются музыкальные стили, формы и жанры. Искусство социалистического реализма развивается на основе принципов партийности и народности. В начале 60-х годов газета «Литература ун максла» писала, что латышские композиторы уже достигли столь высокого идейно-художественного мастерства, что пришло время обратиться к воплощению самых существенных тем. Пришло время создать в музыкальном искусстве монументальный памятник великому Ленину. Это пожелание было выполнено Ивановым.

*Тринадцатая симфония* — *Symphonia humana, d-moll*, 1969 — на слова З. Пуурса посвящена столетию со дня рождения В. И. Ленина. В основе произведения — мысли о самом гуманном человеке в мире, который, говоря словами поэта, является «совестью эпохи». Эпически-драматическая партитура обобщает важнейшие страницы истории Советской страны, причем события предстают как бы на расстоянии. Но в преобладающем эпическом колорите почти всегда чувствуется и присутствие внутренней напряженности, которая время от времени ярко вспыхивает.

Впервые за четыре десятилетия творческого пути композитор для осуществления своего замысла прибегает к такому средству выразительности в жанре симфонии, как соединение симфонического оркестра и человеческой речи. По этому поводу Иванов говорил, обращаясь к радиослушателям: «Поскольку инструментальная музыка не имеет необходимой конкретности, а я хотел, чтобы слушатели поняли меня безоши-

бочно, то я решил на этот раз писать симфонию для оркестра и чтеца». Новое содержание породило и новую оригинальную форму цикла, подобия которой еще не знала симфоническая музыка. Наиболее интересным решением музыкальной формы являются прелюдии для чтеца и оркестра в начале каждой из частей, а также постлюдия в завершении всего цикла. «Комментирование» действия по ходу развития цикла в чем-то перекликается с принципами архитектоники древнегреческой трагедии.

Основной, п е р в и ч н ы й цикл симфонии имеет лишь три части, так что намеченная уже в предыдущей симфонии тенденция к трехчастности здесь осуществлена полностью. Следует добавить, что известная роль в формообразовании цикла принадлежит только что упомянутым прелюдиям, поскольку они связаны общим тематизмом, принципами формообразования, выразительными средствами. Их небольшой объем (не более тридцати тактов) и импровизационный характер изложения не позволяют считать их самостоятельными, но все прелюдии и постлюдия объединяет как бы во вторичном цикле рассредоточенных вариаций их резкое отличие от основного цикла. Отметим, что тема начальной прелюдии становится основой тематизма и первой части цикла.

В задачу чтеца не входит прямая расшифровка содержания музыкальной образности последующей части симфонии. Здесь скорее всего можно найти параллели с симфониями Малера, в соотношении поэзии и музыки, где они выступают как автономные сферы выразительности, которые, конечно, объединяются в единый художественный образ произведения (29, с. 121).

В музыке первой части — *Preludio declamato. Andante ma non troppo* — чувствуется погружение в глубокие раздумья. И все-таки в эпическом колорите ощущается внутренняя динамичность, которая время от времени вырывается наружу. Элегическая мелодия перерастает в маршеобразную, движение которой усиливается резкими акцентами трубы, но в конце части снова возвращается спокойное настроение. В первых откликах на новую симфонию по поводу этой части рецензенты отмечали гремящие шаги революции, интонации боевых песен.

Для начальной прелюдии характерны светлые тембры струнных и арфы. Вместе с последующей мелодией виолончелей и контрабасов — основной темой симфонии — она образует интонационно завершенный двенадцатитоновый комплекс.



Эта же тема становится основой тематизма главной партии — *Andante ma non troppo*, — полной эпического величия и одновременно психологической глубины. Это второй случай в симфониях Иванова, когда главная партия сонатной формы изложена в столь медленном темпе, первый был ровно двадцать лет назад в Латгальской симфонии.

Музыка второй части — *Allegro animoso* — резко контрастна по отношению к первой. Значительно ярче проявляются жанровые элементы, направленные уже к конкретному действию, к активной современной мысли. Эмоционально насыщенная, интонационно напряженная тема фуги в сере-

дине части — одна из наиболее ярких, мелодически развернутых тем *Symphonia humana*. Таким образом, продолжая традиции Десятой симфонии, второй раз в своем симфоническом творчестве Иванов средней частью сложной трехчастной формы делает фугу. И в обеих симфониях эти части принадлежат к высшим точкам музыкальной драматургии.

Особый интерес вызывает построение темы фуги.



Поскольку первые двенадцать звуков темы представляют собою серию, то последующие звуки (также 12) воспринимаются, как ее своеобразная модификация, то есть такое расположение звуков, когда одноголосная тема, благодаря скрытой полифонии, воспринимается как двухголосная. В середине фуги достигается высокая динамическая кульминация с помощью выразительных возможностей вертикально подвижного контрапункта октавы с внедрением в фактуру еще одного нового пласта — хроматически нисходящих минорных трезвучий, значительно повышающих неустойчивость ([11]). Эта центральная смысловая кульминация музыкальной драматургии всей части.

Финал симфонии — *Moderato*, — перекликаясь с первой частью, еще ярче подчеркивает идею созидания. Здесь говорится о ленинских идеях. Музыкальные мысли становятся все шире, короткие мотивы предыдущих частей превращаются в заверненные мелодии. Резкие смены метра и темпа свидетельствуют о сложных ответвлениях музыкальной драматургии.

Так как в данной симфонии нет интонационных арок, тематизм которых продолжает действовать вне своей части цикла, то финал должен иметь свои самостоятельные импульсы развития. Таковые и находим в главной партии. Кроме исключительной интенсивности основной темы, особое значение имеет здесь изволнованный мотив-импульс, шестикратно повторяющийся в данной части, одновременно способствующий развитию и центрирующий форму.

Сильно сокращенная (за счет главной партии) реприза приводит к завершающей постлюдии — *Postludio declamato*. На фоне второго мелодического элемента первой прелюдии звучат обобщающие слова симфонии, раздумья о будущем:

Бессмертное имя Твое  
на знамени нашего века.  
Великое дело Твое —  
надежда нашей эпохи.  
У истории мера одна —  
вечность.  
И вечен над человечеством  
свет Твоих идей.

*Перевод Л. Азарович.*

Итак, перед нами эпически-драматическая партитура, драматизм которой проявляется весьма сдержанно. Высокого же уровня достигает эпическое философское обобщение. Музыкальный язык, по сравнению

с предыдущими сочинениями, более прост и ясен, более мелодичен, и это не только обуславливает яркость музыкальных образов, но и облегчает восприятие, делает симфонию более доступной для самых широких кругов слушателей.

Несмотря на определяющее значение в творчестве Иванова симфонических жанров, время от времени автор обращается и к вокальным, чаще всего к хоровой песне и, что особенно характерно, к хоровому вокализу. Впервые подобная тенденция наметилась уже в медленной части («Посейдония») Четвертой симфонии.

Пятнадцать вокализов для хора представляют собою открытый цикл, создававшийся в течение многих лет (1965—1982). Здесь основное внимание композитора уделено интонационно-тембральной выразительности. В вокализах сменяются пасторально-светлые тона («Картина родины»), сдержанная печаль («Перелетные птицы»), эпически возвышенный тон («Памяти героев») и т. д. По образному строю они внешне довольно родственны: спокойный темп, минорный колорит, однако поражает многогранность светотеней, богатство темброво-фактурных планов, ладового колорирования, интонационной пластики. Вокализы Иванова часто украшают выступления наших лучших хоров в концертных залах братских республик и зарубежных стран.

## ГЛАВА VI

### В зеркале пережитого (1971—1975)

В 60-е годы все заметнее стал интерес наших композиторов к старинным музыкальным формам и жанрам. Но особенно эта тенденция расцвела в 70-е годы. Большинство подобных произведений характеризует эпико-психологическая музыкальная образность. Иванов, работая уже четвертый десяток лет в области симфонических жанров, свои замыслы обычно доверял большому симфоническому составу; единственным исключением была *Рома luttuoso* для струнного оркестра. Теперь это нашло продолжение в *Четырнадцатой симфонии* (*Sinfonia da camera*, D-dur, 1971).

Новая симфония представляет собою известное отступление от обычного типа мышления композитора, то есть драматически-конфликтного, философского симфонизма. Но одновременно здесь обобщаются, суммируются те тенденции, которые в предыдущие годы находили выражение в классицистских чертах или даже в принципах неоклассицизма. Четырнадцатая симфония продолжает трехчастность предыдущей, но стилистически трехчастный камерный цикл новой симфонии перекликается некоторыми чертами с произведениями Корелли и Вивальди. Принципы формообразования порой близки приемам *concerto grosso*.

Автобиографический характер Четырнадцатой симфонии, проблематика внутреннего мира человека определяет глубоко психологическую направленность содержания. Таким образом, в отличие от целого ряда предыдущих работ, в *Sinfonia da camera* проявляется новая концепция: вместо борьбы и преодоления — глубокие раздумья и светлое самоутверждение. Не менее интересный, правда, чуть заметный сдвиг от искусства переживания к искусству представления. Как известно, такую модуляцию типов художественного высказывания сопровождает неоклассицистское «охлаждение» общего тонуса, но последнее оказалось несовместимым с особен-

ностями творческой личности композитора. Дело в том, что к наиболее существенным категориям стиля Иванова принадлежат национальная определенность музыкального языка (специфика его вытекает из особенностей латгальского народного музыкального творчества) и романтическая поэдность (свойство творческого облика автора). Но это кажущееся несоответствие в результате синтеза оказывается плодотворным. Основные приемы музыкального языка раннего классицизма — четкость мелодических линий, ритмическая энергия общих форм движения — совмещаются у Иванова с современными элементами гармонии, тембров и фактуры. Подобно другим современным авторам, например, Б. Мартину (9, с. 235), Иванов при этом сохраняет живое общение с жанрами народного музыкального творчества и эмоциональную непосредственность.

Уже первая часть — *Moderato* — подтверждает, что название симфонии означает не только произведение для камерного оркестра, но и соответствующий круг образности и средств выразительности. Здесь нет обычной для симфоний Иванова сонатной формы со свойственной ей тематической разработкой, хотя сонатности как общему принципу формообразования композитор остается верным до конца творческого пути. Музыкальный язык Четырнадцатой симфонии во многом перекликается с приемами развития доклассического инструментального концерта.

Спокойно и равномерно спускающиеся басы и гармоническая фигурация параллельными септаккордами по своему сдержанному и глубоко серьезному настроению несколько напоминают образы Баха, прозрачное, бархатное звучание клавирина в инструментальных концертах эпохи барокко.



В развитии вступительной темы появляется почти полностью диатоническая, плавная мелодия у скрипок, отмеченная лирической простотой и эмоциональной непосредственностью. По существу, все остальное развитие первой части цикла можно рассматривать как свободные полифонические вариации, хотя в целом намечается известная трехчастность. Из вариационных принципов здесь встречаются и *остинатность* (поступенное хроматическое нисхождение в басах), и прорастание в вариационность, основанное на общности тематических интонаций. Не последнее значение имеет и сопоставление различных инструментов, различной динамики и темпа, эпизодов разнохарактерной музыки, что и обеспечивает волнообразность развития, построенную на смене лирических и моторных эпизодов.

Вторая часть цикла — *Andante* — своего рода симфонический монолог. Музыкальный колорит крайних разделов отличает северная тяжеловесность, эпически суровая выразительность, заставляющая вспомнить полный грозного мужества эпиграф Восьмой симфонии. Здесь весьма существенны функциональные соотношения секунд и тритонов, которые по вертикали образуют обостренные полигармонии, а также собственные доклассической гармонии комплексы задержаний в местах каденций и цезур.



Музыка крайних разделов воспринимается как своего рода скорбное повествование. Контрастный сольный скрипичный эпизод с некоторыми элементами свободной импровизации напоминает образ мечты, видения, он пронизан одухотворенной лирикой и психологическими раздумьями. Тематический материал композитором, правда, записан, но предполагает подчеркнуто свободное исполнение (*rubato*). Прозрачный фон сопровождающих голосов обеспечивает импровизациям солиста особую привлекательность.

Финал симфонии — *Allegro* — написан крупным штрихом. Особенно интересно задумана первая тема, активного характера. Она начинается динамически ярко, впечатляющими унисонами, которые постепенно затухают, а ритмическая активность постоянно нарастает и обеспечивает непрерывное восхождение музыкального развития. Синкопированный оркестровый унисон, появляясь время от времени, не только резюмирует пройденный путь, но и сам становится более мощным. Весьма сильный контраст образует просветленная вторая тема с ламентозными интонациями во вступительном разделе. Многообразная вариантность спокойных арпеджио придает музыкальному колориту легкие светотени, которые в дальнейшем развитии приобретают и драматические краски. Контрасты ритмоинтонационных сфер в начале разработки вызывают напряженное развитие с мощными, плотными по фактуре кульминациями. Динамическое движение музыкальной драматургии финала завершает тема вступления к симфонии, образуя тематическую арку.

В Четырнадцатой симфонии Иванова объективное воплощение современной действительности не заслоняется присутствующей уже с начала творческого пути композитора лирической поэмностью и романтически-декоративной звукописью, которые, в основном, находятся «за сценой». *Sinfonia da camera* принадлежит к одним из самых ярких достижений мастера.

В первой половине 70-х годов в латышской музыке создается несколько работ, которые подтверждают возросшую зрелость творческой мысли композиторов старшего и среднего поколения. Среди них, продолжая линию драматически-конфликтного симфонизма, и *Пятнадцатая симфония* — *Sinfonia ipsa, B-dur, 1972* — Иванова.

*Sinfonia ipsa* — «Симфония о себе», в переводе с латыни. В этом произведении композитор разрабатывает принципы драматического философского симфонизма, к которому он обратился уже в 60-е годы. Становление художественного образа происходит в острых столкновениях противоборствующих сил, отражая активные процессы современной действительности.

Во вступлении к первой части цикла (*Moderato*), где слышны тающие импрессионистические звучания, происходит как бы кристаллизация творческой идеи. Здесь господствует колорит уменьшенных гармоний, на фон скрипок и арф насаиваются восходящие мотивы флейт. Прозрачная фактура и общее идиллическое настроение несколько напоминают симфонию-

ческие поэмы юных лет Иванова. В отличие от других симфоний, здесь функция вступления совершенно иная. Это не тема-импульс, тема-толчок, а тема-настроение, которая, несомненно, имеет определенное влияние на остальной тематизм — в плане его психологического углубления.

Интонационно богатое, эмоционально взволнованное пение флейт в главной партии ([3]) неожиданно приводит к пронизанным мужественной силой унисонам деревянных духовых и струнных инструментов. В мелодически лаконичные фразы сурового оркестрового речитатива проникает земная тяжеловесность и северная медлительность. Довольно яркий контраст образует афористичный танцевальный мотив ([5]) в объеме лишь двух тактов. Это своего рода комментарий от автора, появляющийся также в пределах побочной партии.

Таким образом, тема главной партии образует три контрастных узла: главная партия — вступление, главная партия — танцевальный мотив, главная партия — побочная партия. Именно подобная многоярусная контрастность обеспечивает ту внутреннюю взволнованность и даже страстность, которая свойственна первой части симфонии. По этой же причине экспозиционность совмещается с разработочностью уже в экспозиции, и собственно разработка мало развернута. В ней вовсе не участвует тема побочной партии, предоставляя тем самым широкое поле конфронтации тематизма главной партии и вступления (моторности и напевности), что и приводит к неоднократным волнообразным кульминациям. Но уровень драматизма, конфликтность имеют внутренний характер и не превышают пределы лирико-драматического, психологического симфонизма.

Весьма необычной является вторая часть — *Molto allegro* — искрящееся скерцо с тенденцией к изобразительности. Справедливо отметил А. Клотыньш, что пейзаж здесь дан как картина динамическая, полная движения и внутреннего накала, как взволнованное восприятие природы (22, с. 27). Стремительные репетиции пустых квинт у деревянных духовых и струнных инструментов в начале скерцо напоминают активный тонус финала Девятой симфонии.



Эти квинты дублируют энергичную мелодию широкого дыхания, особое строение которой (семитактовый период) еще больше поднимает ее внутреннюю динамику.

В средней части скерцо — *Andante, molto rubato* — энергичным, квартово-септовым речитативам отвечают тяжелые аккорды с ламентозными терциями в мелодии, перекликающиеся с аккордовой темой пассакальи Девятой симфонии. Структура этих аккордов, правда, другая — вместо однотерцовых гармоний здесь звучат не менее острые полигармонии — трезвучие и квартсептаккорд в разных соотношениях.

У Иванова, как и у Шостаковича и Онеггера, действие активизируется не столкновением отдельных тем внутри частей, а конфликтом самих частей цикла. Это подтверждают и первые две части Пятнадцатой симфонии. Первая воспринимается как зарождение творческой идеи — это музыка, в основном, лирико-психологическая, лишь с оттенком драматизма.



Побочная партия представляет собой антитезу главной, но подобно симфониям Онеггера (38, с.148) не вырастает в активное противодействующее начало: напомним, что тема побочной партии даже не появляется в разработке. Во второй части цикла уже назревает острый конфликт, который в третьей части вырастает до трагических коллизий.

Третья часть является вершиной музыкальной драматургии симфонии. «Каждый из слушателей, возможно, услышит в этой работе что-то другое, самим прочувствованное, пережитое, - пишет автор, - но на меня самого, когда я слушал её, заново нахлынули те мысли и чувства, которые я переживал с детских лет до мужской зрелости». «Звучащая тишина» - так хотелось бы обозначить начало медленной части (*Molto andante, agitato*). Небольшое вступление задумано очень своеобразно - два раза слышен оригинально расположенный гексахорд (первый звук у виолончелей, второй и третий у альтов, четвёртый и пятый у вторых скрипок, шестой у первых скрипок). На вопросительные интонации вступления как бы отвечает выразительное соло кларнета (в дальнейшем и флейты), но, по существу, первоначальный вопрос лишь углубляется, ибо ладотональная, структурная и мелодическая незавершённость отдельных разделов, хотя они и отделены ферматами, требует продолжения мысли. В данном случае уместно напомнить выражение В. Медушевского: «Чем сильнее ожидания, и чем больше их заключено в разных сферах музыкального языка, тем сильнее прерывает к себе внимание музыка, тем труднее прервать её течение» (27, с. 159).

Круто ускоряясь (*oso mio mosso*) восходящий гексахорд начальной темы в четырёхкратном уменьшении и в пунктирном ритме превращается в энергичный образ, определяющий во многом конфликтную сферу в медленной части и приводящий к трагической кульминации. Не менее важна в этом отношении последующая тема пиццикато (5), создающая атмосферу настороженности. Постепенная интенсификация упомянутых тематических материалов подготавливает центральную кульминацию цикла. Всё настойчивее звучит звук си бемоль, постепенно охватывая более широкий диапазон звукового пространства, тембральных возможностей. По существу, это своего рода ритмо-тембральное фугато, высшая точка которого совпадает с началом репризы (*Tempo I*). Основная тема медленной части, пронизанная в экспозиции тихой печалью, теперь звучит как трагический клич оркестрового *tutti*.

В финале побеждает сила воли и идейная целеустремлённость. «Это очень оптимистичная, жизнеутверждающая музыка», - отметил композитор перед премьерой. Бурный поток финала - *Moderato. Allegro (subito)* - начинается спокойным диалогом аккордов деревянных духовых и струнных инструментов. Такие размышления прерывает стремительное *tutti*. Но поиски тематизма ещё не увенчались успехом. После *tutti* опять аккорды размышления... Приём, напоминающий финал Латгальской симфонии. Повторения фанфарных аккордов и пассажей приводят к главной партии, вернее, к её второму мелодическому элементу (3), который тут же противопоставляется третьему тематическому элементу - стремительным, репетиционным характером мотивам. Постоянная разработка уже в пределах экспозиции этих трёх контрастных тематических образований и составляет раздел свободно построенной сонатной формы финала.

Исключительный контраст с ритмотембровой мозаикой главной партии образует рельефная до плакатности тема побочной.

На фоне подчёркнутых басов ровными четвертями (контрабасы, виолончели, тромбоны и туба, литавры) льётся яркое, даже гимническое пение деревянных и медных инструментов. Ямбическая метрика и фанфар-

ные мотивы в голосах сопровождения усиливают маршеобразность данной темы.



Короткий эпизод вместо разработки — *Più mosso* (*allegro*) — основан на фугированном изложении новой, полной беспокойства унисонной темы. Поскольку все ее проведения начинаются с одного и того же звука, этот раздел следует квалифицировать как ритмотембральное фугато, ибо тональных сопоставлений нет. Бурное развитие эпизода достигает высокой интенсивности и «разрешается» в мощном унисоне третьего мотива главной партии. Весь этот раздел ограничен от последующего резкими аккордами оркестра. В сменяющем его *Andante* вновь появляется тема побочной партии у флейты соло (*molto espressivo cantabile*). Но теперь она воспринимается в совершенно новом качестве, как своего рода луч света, воспоминания детства. Завершение симфонии спокойными аккордами финала усиливает аспект философских раздумий.

С Пятнадцатой симфонией в 70-е годы вновь появляется проблемный симфонизм в творчестве Иванова, но по сравнению с его же работами предшествующего десятилетия, происходят некоторые качественные изменения — усиливается психологический аспект образности. Последнее относится и к «Поэме» для хора (без текста) и камерного оркестра (1973), продолжающей сурово скорбные настроения *Poema luttuoso*.

Своего рода творческой лабораторией и одновременно обобщением художественных поисков композитора в жанре фортепианной музыки является цикл «24 эскиза». В нем обобщены идеи разных лет (с 1966 по 1973), иногда «осколки», иногда «предвестники» его крупных произведений, но в большинстве случаев — самостоятельные поэмы для самого любимого «друга» композитора — фортепиано. Основная, определяющая направленность художественной идеи — сосредоточенное размышление, рассказ о глубоко пережитом, однако в цикле встречается и косвенная лирика, и острая скерцообразность, и сурово-скорбные образы. Сочинение получило уже несколько интерпретаций, открытость цикла определяет мобильность драматургии, вариантность последовательности эскизов. Но самостоятельность пьес позволяет исполнять их и по отдельности.

Четырехчастный цикл *Шестнадцатой симфонии* *Es-dur/moll* (1974) перекликается с классическими традициями жанра, однако общая направленность драматического развития, характер образности, тембровое воплощение свидетельствуют о новой странице в симфоническом творчестве Иванова. Переплавляя в музыкальные образы впечатления действительности, чувства и переживания, композитор достиг высокого накала драматической выразительности, что позволяет отнести Шестнадцатую симфонию к философски-проблемному симфонизму, в котором на первый план выдвинут эпически-драматический аспект.

Динамический, обобщенный образ первой части складывается из эмоционально непосредственного, проникновенного повествования, эгегических раздумий в экспозиции и неожиданно сурового, подобного взрыву вторжения враждебных сил в дальнейшем развитии. На мгновение по-

являются сомнения и мрачные предчувствия, душевную откровенность сменяет созерцательная лирика. Необычно звучат в первой части исполненные сдержанного раздумья речитативы оркестровых басов — своеобразный комментарий автора.

Довольно развернутое вступление — Moderato — повествует о печальных воспоминаниях. Функционально очень своеобразно задумана третья, пасторальная тема вступления ([3]). Дважды она звучит у квинтета струнных, а потом и вместе с деревянными духовыми инструментами. В кульминации выдвигается вводный тон доминанты с секстой, но разрешения не получает, что и обеспечивает этой теме особый эпически-пасторальный колорит.



В основе энергических импульсов главной партии (Allegro moderato poco energico) лежит вторая тема вступления, лишь в двукратном уменьшении. Энергичный, императивный характер темы особенно подчеркивает ритмика: краткие, оборванные мотивы и последующие паузы на целый такт, а также неожиданное forte и стремительный темп. Еще более высокой динамики достигает повторение темы главной партии, когда вместо первоначальных пауз звучат мощные триольные реплики духовых.

Побочная партия (Poco pesante) начинается непосредственно, без связующих разделов, продолжая развитие главной. Хроматически нисходящие аккорды напоминают Crucifixus из Высокой мессы Баха. Лamentозные секунды образуют особые психологические рельефы. Плотная фактура и беспокойные триоли, а также лад (тон-полутон-тон-полутон) рожают ощущение угрозы. Уже в пределах экспозиции представлены пять различных, контрастирующих между собой тем, образующих, благодаря обостренной энергии главной партии, драматически-конфликтную ситуацию. Частая смена различных уровней напряжения обеспечивает активный ритм музыкальной драматургии, и, как справедливо отмечает В. Медушевский, «малейшие изменения уровня напряжения фиксируются сознанием, обобщаются и преобразуются в гипотезы о дальнейшем развитии. Возникает специфическое для драматической музыки ожидание роста напряжения» (27, с. 163). Это и происходит в последующей разработке.

Ее начало является интонационно свободным, четырехкратным уменьшением уже упомянутых унисонов из вступления. Стремительные пассажи вскоре переходят в стреттообразное изложение, охватывают широкий диапазон оркестра и получают многогранное тембральное воплощение. Разностороннее ритмофактурное освещение первой темы вступления (3-й такт от [9]) приводит к внушительной динамической кульминации tutti, основанной на переключке разных оркестровых групп. Не менее впечатляет последующая субкульминация ([12] Poco meno mosso) на основной теме вступления. Подобные психологические кульминации перед репризой были весьма характерны и для других симфоний Иванова, но впервые здесь вместо новой темы звучит тема вступления, что существенно изменяет, усиливает ее смысловое значение.

В первом разделе репризы, повторяющем материал экспозиции без побочной партии, в основном, происходят тембрально-фактурные изме-

нения. Существенно изменена лишь третья, эпически-пасторальная тема вступления. Изложенная в насыщенных вертикальных структурах и динамике fortissimo, она открывает новый этап развития, как бы вторую разработку (в репризе). Коды — Molto moderato — представляет собою сосредоточенные раздумья.

Вторая часть — скерцо (Allegro) — отличается порывистостью, для нее характерны бодрые ритмы, контрастные тембровые краски. Музыкальная образность содержит очень напряженное и оригинальное развитие мысли.

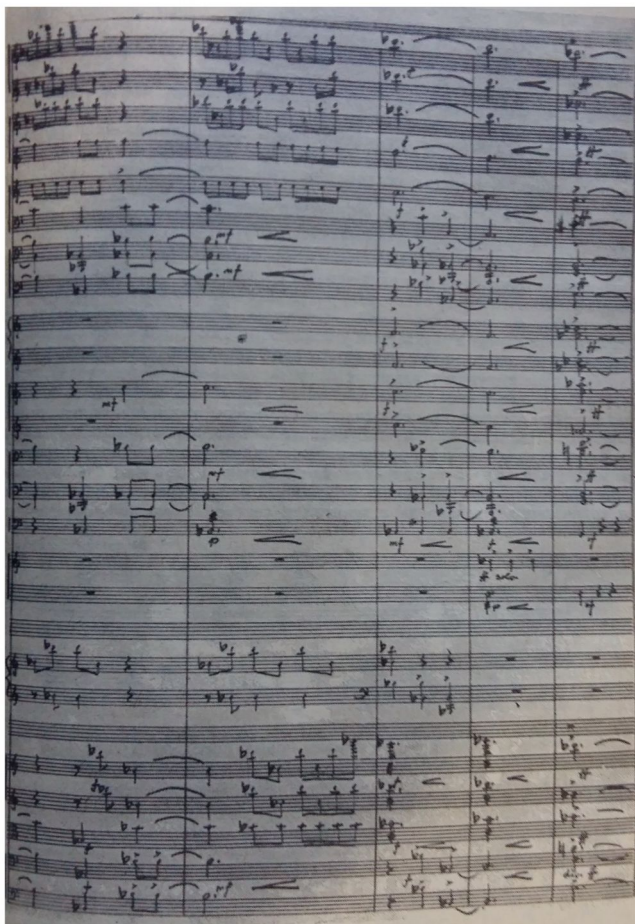
Стремительное разворачивание скерцо в размере  $\frac{6}{8}$  отчасти напоминает драматическую, порывистую тарантеллу, а вторжение темы вступления придает даже некоторый трагический оттенок. Много интересного и в плане строения формы музыкальной драматургии. Такого рода скерцо у Иванова, как правило, были написаны в сложной трехчастной или рондальной форме. В данном же случае, хотя черты трехчастности и даже рондальности присутствуют, все же средний раздел, содержащий как новый материал, так и начальную тему, и приводящий к центральной кульминации, следует считать приближением к разработке сонатной формы, что, кстати, подтверждается и вторжением темы вступления в репризе. Все сказанное определяет высокую динамику второй части, которая усиливает эпикодраматический склад первой части. Обе части составляют единое целое.

В третьей части — Andante. Pesante — симфоническое повествование входит в трагическое русло, драматизм достигает вершины. Мысли наслаиваются, как громады грозowych облаков торжественно звучат низкие тембры оркестра. Подобные настроения в известной мере подготовило уже длительное соло военного барабана в конце скерцо. Третья часть начинается медленными, тяжелыми шагами аккордов. Равномерность метроритмического строения, а также настилающиеся позже кварто-терцовые ламентозные интонации, сурово напряженный ладовый колорит — все это создает представление о траурной пассакалье. Ибо, как справедливо говорит А. Дмитриев, «к остинатному движению — принципу пассакальи также могут быть отнесены музыкальные построения, в которых непрерывно повторяется какой-либо отдельный элемент музыкальной фактуры, выполняющий функцию остинатной мелодии» (15, с. 399).

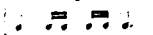
С данной темой сопоставляется мелодия скрипок исключительной красоты, пронизанная поэтическим чувством, на фоне прозрачных аккордов флейт и тонического органного пункта.



Это яркий пример горизонтализации аккордики. Звуки мелодии составляют флейтовые квартсептаккорды. Светлая идилличность второй темы еще больше сгущает начальное мрачное настроение и одновременно вызывает последующее бурное развитие, приводящее к динамической репризе первой темы. Небольшое трио целиком выдержано в лирико-психологическом характере. Медленная часть Шестнадцатой симфонии принадлежит к наиболее гармоничным откровениям композитора. Сложные перипетии музыкальной драматургии во многом выражаются в частых сменах темпа, фактуры, ритмики, динамики.



Фрагмент партитуры Шестнадцатой симфонии Я. Иванова.

В финале — *Allegro, moderato* — наряду с лирико-драматическими, героическими, а порой и трагическими образами впервые в симфоническом творчестве Иванова столь широко представлен гротеск. В оценку итогов музыкально-драматического развития произведения это привносит новые акценты. Наличие созерцательности придает остроконфликтной партитуре симфонии черты эпичности. Концепцию цикла в целом определяет целенаправленная устремленность финала к светлому выводу, утверждению положительного начала, внутренней убежденности. Финал начинается энергичным унисоном струнных и деревянных духовых инструментов, но в последних двух тактах спокойствие сменяется острым, необратимым ритмом , что и является серьезным стимулом ускорения

дальнейшего развития. Это подтверждают два последующих изложения темы в двукратном и четырехкратном уменьшении. Стремительное развитие приводит к первой кульминации в четырежды повторенном изложении рельефного мотива *tutti* оркестра. Гротескные мотивы темы главной партии сменяются пасторальной темой вступления, которая несколько тактов спустя тоже звучит в двукратном уменьшении. Так пасторальная тема пронизывает все части цикла, как своего рода авторский комментарий.

Сильным импульсом развития оказывается новая мужественная тема ([9]) у струнного квартета и валторн. Суровый ее колорит во многом определяют насыщенные вертикальные структуры, как и прием исполнения *marcato*. Эта тема вызывает бурное развитие: диалогическая фактура, эпизодически сменяясь простыми имитациями, постепенно перерастает в мощную динамически-тембральную кульминацию, напоминающую величавый перезвон, основанный на чередовании субдоминанты и тонического септаккорда с квинтой и секстой в тональности *Des-dur*.



Лаконичная реприза не поднимает новых проблем. В коде ([18] *Rosso tempo mosso*) содержится два образа — основная тема финала в мощном *tutti* оркестра и тихие отголоски первой части («вопросительный элемент» главной партии вместе с утверждающей тоникой).

Таким образом, вершиной музыкальной драматургии Шестнадцатой симфонии остается медленная часть, а финал утверждает философскую сущность жизни как единства человека и природы. Поэтому в финале наряду с процессами борьбы и преодоления, потерями и переоценками ценностей неоднократно проходит мысль о гармонии природы в виде пасторальной темы из вступления к первой части. Симфония завершается светлым самоутверждением. «Рембрантовские сумерки рассеивают золотистые лучи солнца. — пришел О. Гравитис. — Еще жить, еще творить! Мужественная воля автора к деятельности побеждает» (53).

# Лицом к современности (1976—1983)

70-е годы в известной степени являются периодом стабилизации в музыкальном искусстве. Прошедшее десятилетие было достаточно длительным временем, чтобы проверить совместимость различных композиционных принципов со своей творческой личностью, чтобы внедрить их в свой стиль или же отказаться от них. Но, как правило, в результате этого процесса симфонии драматически-конфликтного содержания отошли на второй план. Подобные тенденции свойственны и творчеству латышских композиторов. В период создания Семнадцатой и Восемнадцатой симфоний Иванова были написаны, в основном, партитуры эпически-жанровой направленности, эпически-драматической образности или эпически-психологической концепции.

*Семнадцатая симфония C-dur* (1976) Иванова впервые прозвучала на юбилейном концерте, посвященном семидесятилетию композитора. «Симфония написана в обычном четырехчастном цикле, какой, по-моему, и должна быть симфония, — говорил автор. — Семнадцатая симфония — это не Седьмая, пройден длинный путь, приобретена определенная ясность, накоплен опыт, выработаны критерии» (61). В драматургии симфонии, действительно, воплощен опыт богатой жизни художника.

В первой части ошутимо предчувствие каких-то событий, господствует настроение ожидания. Музыка вступления — *Moderato* — представляет собой спокойную идиллию.



Удивительная простота. Подобного вступления мы не найдем в предыдущих симфониях композитора.

Столь же необычна главная партия ([2]) — лирически взволнованное пение в начале, беспокойный взлет энергии, проявление острого драматизма в середине и выдержанные си-минорные трезвучия в завершении. Столь внутренне концентрированный свет давно не встречался в симфониях Иванова. Многослойную фактуру сменили чистые тембры многофункциональной партитуры. Но это лишь начало. Динамическое повторение вступления по существу разрастается до первой (местной) разработки.

Следующий узел конфликта образуется с появлением многогранной побочной партии (*rosso più mosso*) так же состоящей из трех микрообразов: мужественно сосредоточенные раздумья в начальной аккордовой теме, лирическая медитация соло кларнета и просветленное завершение в хоральной музыке оркестровых басов. Многотемность почти каждой партии, раздела сонатного *Allegro* Семнадцатой симфонии, по существу, приводит к политематической форме. Появление новой темы образует эпизод вместо разработки ([12], 7 тактов), хотя по типу изложения — это типичная разработка с использованием и материалов из экспозиции (не основного тематизма, а общих форм движения). Центральная кульминация части

достигается уже в пределах разработки. Такой принцип музыкальной драматургии обеспечивает эпическое направление в развитии музыкальной формы. В соответствии с этим и на гранях отдельных разделов формы, в отличие от факторов динамического развития, использованных композитором в Девятой и Десятой, то есть драматически-конфликтных симфониях,— применены спокойные, даже светлые си-минорные трезвучия (тембрально высвечена мажорная терция).

Реприза начинается сразу с побочной партии (23, 5-й такт Andante), а главная отсутствует вовсе. В результате в репризе на передний план выдвигается лирико-психологическое начало, тем более, что вся часть обрамляется музыкой вступления. Таким образом, в первой части основной тематизм имеет лирико-психологический характер, но в результате роста внутренних противоречий музыкальная драматургия насыщается взволнованным психологическим драматизмом.

Вторая часть (Allegro) сразу начинается повелительным возгласом. Острая тема с септимой во многом напоминает общий колорит, стихию септим в главной партии Двенадцатой симфонии, *Sinfonia energica*.



Несколько в другом плане задумана вторая тема (4, 6-й такт) для квартета струнных (*détaché*).



Особенно выпукло воспринимается четкое, моноритмическое строение, а затем постепенное перерастание в активную переключку деревянных духовых и струнных инструментов, которая завершается колористически оригинальным разделом (10, 4-й такт). На фоне остинатных аккордов в самом высоком регистре звучит выразительная мелодия у флейты пикколо и кларнета. Трио содержит новую тему, основанную на контрасте спокойного движения в оркестровых базах и нежной грациозности речитативной медитации. Последняя в общем мало характерна для симфонизма Иванова, но очевидно вытекает из общего склада лирико-психологической музыкальной образности Семнадцатой симфонии. Вторая часть этой симфонии вообще отличается от предыдущих произведений Иванова: подобно первой части, она характеризуется политематичностью, а столь распространенные ранее общие формы движения, ритмотембральное варьирование фактурных элементов отступают на задний план. В заключении части довольно неожиданно звучит хоральная музыка, подчеркивающая логическое, интеллектуальное начало.



Эмоциональным, лирическим центром всей симфонии является медленная часть — *Adagio*. Спокойное течение музыкального повествования у струнных, пронизанное сдержанной печалью, приближается к глубокой скорби пассакалии предыдущих симфоний Иванова. Появляются и хоральные обороты, речитативы, близкие траурной музыке. И все-таки здесь больше света, эпического спокойствия и даже солнечности. Правда, время от времени разгораются и патетические страсти, но вся часть завершается тихой просветленностью. Квинтет струнных и хоровая фактура обеспечивают основной теме особую теплоту чувств и психологическую глубину.



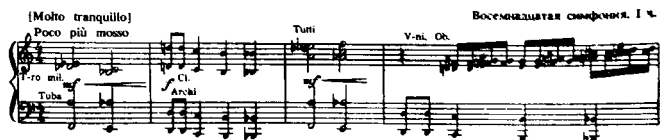
А характерные для латышской музыки синкопы в трехдольном метре, плагальный склад функциональности и вариантность мелодики придают ей (теме) некоторые черты национально-народного своеобразия. Необычен ладовый колорит второй темы ([5] *L'istesso tempo*), звучащей у двух солирующих кларнетов. Терцовая гетерофония коротких мотивов здесь подчиняется выразительным возможностям увеличенного лада, весьма гибко варьируя тонические и нетонические элементы фактуры. Но как всегда у Иванова, средства выразительности продиктованы замыслом. Медленная часть Семнадцатой симфонии принадлежит к самым лирически искренним и в то же время психологически глубоким страницам симфоний Иванова, хотя и без примет трагического.

Финал цикла (*Allegro moderato*) полон кипучей энергии и деятельной активности. На упорные оstinato и неустанную моторику наслаивается эпическое пение. Возникает как бы драматический диалог, раскрывающий стихию борьбы с ее неизбежными потерями. Финал представляет собой свободно решенную сонатную форму. Тема главной партии, идущая равномерными четвертями, отмечена резкими кварто-квинтовыми «жестами», которые тут же сопоставляются с активной ритмикой, арпеджированными и пассажными элементами фактуры.

Побочная партия ([6] *in tempo*) сохраняет достигнутый уровень интенсивности. В динамике *fortissimo* четкими шагами движется пентатонная мелодия у валторн и арф. Интересно отметить применение принципа вертикализации мелодии: каждый новый звук продолжает звучать у скрипок, образуя неполный пентатонный аккорд. Совершенно неожиданно вместо разработки появляется эпизод с новой темой в темпе *alla breve* ([9] *dolce*). Сокращенная и сильно динамизированная реприза достигает очень высокого уровня интенсивности, что выражается в свободном обращении темы побочной партии, в мощном *tutti* грозных аккордов в кульминации ([24] — [25]). Оттягивание центральной кульминации к самому концу части, тем более финала цикла, обеспечивает высокий драматизм и дает право отнести Семнадцатую симфонию Иванова в целом к драматическому симфонизму. Цикл завершается повторением музыки вступления, одновременно подчеркивая многозначность художественного результата всей концепции.

Начало второй половины 70-х годов было периодом исключительно важных событий в жизни Советской страны. Подготовка к 60-летию Великого Октября создала приподнятую атмосферу и в творческой жизни. В симфониях, написанных в эти годы, драматическая конфликтность произведений предыдущего пятидесятилетия несомненно отступает на задний план, значительно усиливается эпический уклон, а также психологическая направленность. Такова и психологически-драматическая *Восемнадцатая симфония* е-moll Иванова (1977). «Свою Восемнадцатую симфонию я посвятил юбилею Октября. Это не программное сочинение. Это мой внутренний мир, мир чувств...» — так накануне первого исполнения говорил автор (49).

Первая часть цикла поначалу настраивает слушателя на эпически-жанровые образы, спокойные раздумья, но дальнейшее развитие все-таки подтверждает известную истину об изменчивости внутреннего психологического настроя композитора в процессе отображения борьбы противоположных сил. На этот раз автор обходится без трагических коллизий, но высоко поднимает эмоциональную выразительность мысли. Главная партия (*Molto tranquillo*) состоит из нескольких элементов. Эпически пасторальные аккорды сменяет сосредоточенное соло контрабасов с последующим наложением колышущихся аккордов сопровождения струнных (1). Этот комплекс тем, повторяющихся неоднократно в течение всей части, во многом определяет особенности развития драматургии. Тематизм первой части встречается и в дальнейшем. Побочная партия (*poco più mosso*) вносит драматическое начало, сохраняя и развивая интенсивность, достигнутую в главной партии. Именно появление напряженной побочной партии образует первый узел конфликта.



Весьма рельефно и ее фактурное оформление — фактурно-тембральная диалогичность, вопросо-ответное построение мотивов усилено добавлением на сильных тактах медных духовых. Важным стимулом контраста является и своеобразное ритмотонационное наложение, своего рода контрапунктический пласт (пассажи шестнадцатых у скрипок и гобоев). В заключительной партии еще раз появляются темы главной (5), определяя спокойное эпическое завершение экспозиции.

Приглушенные переключки оркестровых групп в начале разработки (6) усиливают внутреннюю взволнованность, которая постепенно переходит в драматическое нарастание. В кульминации присутствует активное диалогическое развитие, характерное для данной части в целом. Это относится и к последнему разделу разработки (*Meno mosso. Moderato. Pesante*), образующему арку с ее началом, но звучащему теперь в новой, мощной динамике, одновременно обобщая предыдущее развитие.

Динамическая реприза начинается проведением побочной партии in tutti оркестра, выдвигая временно на первый план ее драматическое содержание. Главная же партия приобретает еще более просветленный характер, благодаря переносу звучания духовых инструментов в более высокий

регистр. Развернутые эпические раздумья в завершении части подчеркивают эпически-жанровые черты замысла и во многом сглаживают возникшие на протяжении первой части внутренние противоречия.

Музыкальные образы второй части — Allegro — словно запечатлевают переживания автора в молодые годы. Поток воспоминаний все чаще замыкается в драматических звукоузлах (словно неудержимый бег времени на каждом шагу тормозят трагические события жизни). Однако герою симфонии всегда присущи внутренняя жизненная сила и надежда на светлое будущее. Музыкальное движение второй части координируют своеобразные, насыщенные скрытой энергией эпические мотивы валторн. Их диатонический тематизм связан с простотой и непосредственностью народной музыки.

Ключ к пониманию симфонических концепций Иванова нередко находится в медленной части цикла. Эта традиция соблюдается и в Восемнадцатой симфонии. Музыку медленной части хотелось бы назвать элегией суровых дней. Хотя под жанром элегии мы обычно понимаем печальные, горестные мысли, в данном случае эти мысли подняты до уровня высокого обобщения. «Вспоминаю страшную Великую Отечественную войну, — говорит композитор. — Многие ли из тех юношей, которые ушли на фронт в 1941 году, остались в живых?» (49). В музыке медленной части в свете внутреннего благородства показано величие героизма суровых дней, выраженное сквозь призму динамики современной жизни.

Многозначно изложение двенадцатитоновой темы (Andante tenebroso) в тембре альтов, флейты, имеющем определенные ассоциации с образами музыкального романтизма. За одноголосной темой следует своеобразный припев в аккордовой фактуре, напоминающий хоральное звучание (деревянные духовые). Трехчастное изложение темы с соответствующим развитием образует трехчастную вариационную форму. Каждое новое проведение темы связано с повышением общей динамики и изменениями в фактурно-тембральных показателях.

Середина (L'istesso tempo), несмотря на двудольный метр, воспринимается как траурная пассакалья. На фоне равномерных аккордов струнных накладываются речитативные мотивы-импульсы первых скрипок. Вертикаль становится все более диссонансной, присоединяются деревянные и медные духовые инструменты, фактура обогащается, но все время сохраняются два ритмических плана — ровная поступь четвертей в сопровождении и активно-импульсное восхождение шестнадцатых в мелодии. Постепенная концентрация образно-тематических и фактурных контрастов приводит к характерной для симфонии Иванова кульминации с выдержанными комплексами кварто-квинтовых гармоний и наложением на них прилегающих гармоний, образующих высокий уровень эмоциональной и драматургической напряженности.

Реприза несколько более сдержанна. В плане формообразования интересно отметить перенесение довольно широкого кульминационного раздела из завершения первой части сложной трехчастной формы в завершение трио, то есть в центральную кульминацию, а частично и в заключение всей медленной части. Подобное перенесение отчасти перекликается с принципом Прокофьева — перемещать в форме различные небольшие структурные единицы. В данном же случае их функция не меняется.

В финале Восемнадцатой симфонии, в отличие от финалов многих других симфоний композитора последних лет, еще больше чувствуется желание автора найти ответ, решение основной проблемы сочинения в объективных, жанровых образах, подчеркивая тем самым эпическую направленность концепции. Однако не обходится и без столь характерных

для композитора динамических императивов, подтверждающих активность мысли и силу воли.

Главная партия (*Allegro moderato*) состоит из трех тематических элементов: мощной эпически-жанровой темы у духовых инструментов, нескольких отдельных аккордов у медных духовых и, наконец, энергичного унисона. Темброво-фактурное обогащение повторного изложения темы дает новые импульсы к дальнейшему развитию. Первый круг контрастов образует сопоставление основных тем экспозиции. Довольно необычна эпическо-пасторальная тема побочной партии, близкая пасторальной теме из вступления Шестнадцатой симфонии и выполняющая во всем цикле роль авторского комментария.



Три проведения этой темы в финале Восемнадцатой симфонии остаются довольно статичными, и, в соответствии с закономерностями рондо-сонаты, экспозиция завершается неполным изложением главной партии.

Разработка, по существу, целиком основана на широкой и многосторонней разработке третьего элемента главной партии. Несколько волн ритмотембрального варьирования приходят к диалогической темброво-фактурной кульминации ([8], 5-й такт — [9] 4 такта). Переключки оркестровых групп создают неустойчивость и одновременно выполняют роль предькта к репризе.

Краткая экспозиция повторяется в репризе без существенных изменений. Опущено лишь проведение главной партии в конце. Вместо нее вступает вторая разработка (*subito, a tempo*), открывая новую волну роста интенсивности. Сгущение фактуры, появление новых ритмоинтонаций способствуют более высокому накалу драматизма. Финал завершается кодой с полным изложением тематизма экспозиции. Третий элемент главной партии в заключении симфонии звучит эпически величаво и утвердительно.

Не успела еще прозвучать Восемнадцатая симфония, а уже на юбилейном концерте Рижского камерного оркестра слушатели познакомились с новой партитурой Иванова — *Симфониеттой*, созданной в том же 1977 году. С первых звуков Симфониетты ощущается мощное волевое начало. Монолитные оркестровые унисоны открывают путь стремительному звуковому потоку. Энергичные, мужественные образы первой части оттеняются эпизодами раздумий. Особенно интересен замысел медленной части цикла. Иванову удалось при ограниченных возможностях квинтета струнных добиться на редкость яркого темброво-интонационного рельефа. В сонорных диалогах оркестровых групп и эхообразных интонационных проведениях выражены психологическая углубленность и просветленность. Финал больше следует уже известным традициям, раскрывая близкую искусству Иванова радость музицирования и одухотворенность. Симфониетта привлекает компактностью формы и лапидарностью тематического материала, а также просветленностью музыкального содержания, объективизацией мышления, усилением концертного начала.

«Позднему творчеству композиторов, прошедших долгий жизненный и творческий путь, нередко присущи законченность, отшлифованность стиля, тяготение к гармонической уравновешенности», — отмечает по поводу симфонизма Прокофьева М. Тараканов (40, с. 363). Сказанное в полной мере относится и к симфоническим произведениям Иванова 70-х годов, в особенности же к его Четырнадцатой симфонии и Симфонiette. Это не значит, что композитор отказался от разработанных в течение долгих лет творчества особенностей стиля. В симфониях 70-х годов также встречается и политональная линейность, и децентрализованная тональность, и косвенная тематическая разработка, и политематическая форма, но пути драматургии стали более спокойными, образность — более просветленной.

К концу 70-х годов в латышской симфонической музыке наряду с воплощением драматических коллизий все шире представляются и лирика, и жанрово-бытовые образы — все те многогранные пласты духовного содержания, которые раскрывают красоту бытия. Это присуще и творчеству Иванова.

*Девятнадцатая симфония* В-dur (1979) продолжает начатый во второй половине 70-х годов психологически-драматический тип симфонизма. Здесь, по словам композитора, воплощен образ «вечно святой матери Родины», разные аспекты которого представлены в четырехчастном цикле. В симфонии проявляется огромный опыт неустанной творческой жизни, откровенные мысли большого художника: «Вечный диалог: Родина и я» (8). Каждая часть цикла имеет название.

Первая часть — «Мудрость» — воспринимается как своего рода философски обобщенный образ Родины. Вступительный раздел главной партии (*Moderato*) начинается короткими задумчивыми попевками фаготов на вибрирующем фоне струнных и кларнетов, ведущих своеобразный диалог. Возникает лирическая картина, отличающаяся внутренней взволнованностью, непосредственностью высказывания. Все окрашено пасторальным колоритом.

Собственно главная партия (*Allegro moderato*) состоит из двух тем. Первая — выдержана в бурно стремительном движении с лапидарной темой в басах. Вторая тема состоит из короткого импульса струнных и деревянных духовых [1], который переходит в хоральное пение медных духовых и арфы,

Девятнадцатая симфония, I ч.



и завершается остро импульсивными пассажами струнных и деревянных духовых. Короткие мотивы приобретают все большее дыхание, возрастает динамика развития, достигая кульминации в *Pesante*. Лаконично намеченная тема побочной партии — *Più mosso* (*Allegro moderato*), — состоящая лишь из шести тактов, непосредственно перерастает в заключительную партию, которая прямо переходит в разработку.

Вторая часть — «Доброта» (*Allegro moderato*) — особых проблем в драматургии цикла не выдвигает. Подчеркнуто отрывистые аккорды оркестра снимают легкий поначалу налет вальсовости (3/4) и сохраняют достигну-

тое в первой части драматическое напряжение. Своеобразного преломления вальсовости добивается автор в середине части, изменяя размер (4), но сохраняя признаки жанра в фактуре.

Третья часть — «Вечность» — своего рода эпическая баллада. В этом отношении характерен уже начальный хор валторн с параллельными мажорными гармониями.



Потом тема звучит у скрипок и опять возвращается к валторнам. Своеобразный колорит создается как бы «сдвинутыми» басами струнных. Принципы трехчастного построения части в целом тонко взаимодействуют с приемами вариационного развития (пассакальи). Тема с каждым новым проведением приобретает другое тембровое освещение (валторна и альты, скрипки и флейты, струнные и деревянные духовые), постепенно усиливая интонационную выразительность каждого тематического проведения в соответствии с принципами пассакальи, столь характерной для медленных частей симфоний Иванова. В мелодически и ритмически богатой, многоплановой музыке среднего эпизода — Andante — чувствуется некоторая жанровость, элементы народной танцевальности.

Неустойчивость и контрастность образов первых трех частей приводят к острым противопоставлениям музыкальной драматургии финала («Величие»). В отличие от предыдущих симфоний, где центром цикла являлась медленная часть (Девятая и Одиннадцатая симфонии) или даже быстрая вторая (Десятая симфония), в этом сочинении именно в завершающей части ставится гамлетовский вопрос «быть или не быть», то есть вечные проблемы бытия, сущности жизни человека.

Финал (Moderato. Allegro) открывается патетическим унисоном деревянных духовых, который в дальнейшем превращается в эпический мужественный рефрен всей части. Ответная тема альтов и валторн более напевна, вскоре она сменяется бурно-стремительным развитием (Più mosso), которое приводит к новой теме — Allegro. Следует отметить, что обе финальные темы (Moderato и Allegro) в своем метроритмическом строении, а частично и в интонационном, весьма родственны тематизму середины второй части, тем самым цементируя цикл, обобщая выдвинутые в нем ранее образы и идеи.

Второе проведение рефрена более динамично. Короткая динамическая вспышка во втором эпизоде еще больше поднимает общую интенсивность развития. Последнее особенно относится к третьему изложению рефрена в полном tutti оркестра. Наиболее развернут третий эпизод (poco meno mosso rubato) с энергичной фанфарной темой, которая, проходя через различные метаморфозы, образует драматическую кульминацию всего цикла (10 — 11). В завершении симфонии еще раз напоминает о себе тема вступительного раздела первой части, словно утверждая, что вечные проблемы бытия окончательного решения не имеют.

В начале 80-х годов в латышской симфонической музыке развиваются начатые в предыдущие десятилетия традиции. Из них важнейшая —

психологическое углубление образности. К самым ярким проявлениям данной направленности принадлежит последняя завершенная Ивановым партитура — *Двадцатая симфония* Es-dur (1981), многогранная фреска, повествующая о внутренних противоречиях и одновременно о тяге личности к гармонии. «Это воспоминания. Если хочешь знать, кем ты являешься сегодня, ты должен вспомнить, кем ты был, каков твой путь», — рассказывал композитор (58).

Двадцатая симфония продолжает наметившееся в 70-е годы просветление мировосприятия, подтверждает желание автора говорить со своими современниками простыми, правдивыми музыкальными образами. Иванов никогда не избегал основных художественных принципов классицизма, наоборот, в ряде случаев даже последовательно использовал отдельные аспекты классицистской стилистики. В данном случае идет как бы переоценка ценностей, что выражается также в ретроспективной направленности концепции произведения.

Вместо обычно свойственных симфониям Иванова драматически-импульсивных вступлений, вступление к Двадцатой пасторально. В нем словно звучат воспоминания далекого прошлого. В народном духе, инкрустируемая подголосками, написана мелодия струнных и арфы (*Moderato tranquillo*). Возвышенную тишину вступления нарушают острые, ритмически концентрированные унисоны главной партии (*Allegro*).

Двадцатая симфония, I ч.



Обостренная тема главной партии интенсивно развивается. Разработка происходит уже в экспозиции, охватывая весь диапазон оркестра. Появившиеся в развитии экспозиции образы воспоминаний из вступления с грубой силой прерываются речитативами оркестра. Отстраняются все печальные настроения и мечты, посланные судьбой, и дальнейшее движение драматургии направлено на тревожные поиски и неустанный борьбу. Именно главная партия в данном случае выполняет роль драматического толчка в первой части цикла. А тема побочной звучит лишь как короткий эпизод-отблеск ([12], *Meno mosso, molto rubato, molto espressivo*). Токкатные ритмы разработки первой части с подчеркнутым солирующим унисоном тромбонов и тубы в кульминации получают завершение в соло литавр перед репризой. В репризе тембр колоколов психологически углубляет сдержанное звучание побочной партии.

Медленные части симфонии Иванова всегда повествуют о глубоких душевных переживаниях автора, о его радостях, горе, сомнениях и надеждах. В течение последних десятилетий в медленных частях, как правило, находятся сдержанно печальные, а то и сурово-скорбные пассажи, которые иногда поднимаются до трагических обобщений. Медленная часть Двадцатой симфонии также относится к сурово-трагическим повествованиям. Здесь с огромной силой проявляется трагическое содержание, несмотря на тембральную концепцию, близкую колористической просветленности Семнадцатой симфонии.

Сосредоточенный унисон струнных (*Adagio*) в начале части передает внутренние раздумья, но интонационная острота мелодики (все 12 звуков), а также динамика (*f*) делают эту тему действенной, сообщая ей активность. Тому же служат и острые синкопы.



Исключительной мелодической пластикой и непосредственной взволнованностью повествования отмечена тема струнных в среднем разделе части (*dolce molto espressivo*). Композитор как бы преодолел свое осторожное, даже отрицательное отношение к открытому высказыванию.



Параллельные трезвучия в сопровождении одновременно и стабилизируют вертикаль, и подчеркивают мелодическое начало басового пласта. Реприза-кода лишь намечена, выдвигая на первый план просветленную музыку струнных.

В становлении художественного образа наиболее примечательна третья часть цикла — *Menuetto. Reminiscenza* (Менуэт. Воспоминание). В подобных частях Иванову обычно свойственны драматические взлеты, способствующие отражению динамических событий современности, которые нередко оказывались вершиной драматургии всего цикла. В данном



случае третья часть пронизана жанровыми элементами, мелодической пластикой, открытой эмоциональностью. Известную роль играет и гротесковость. По своему содержанию эта часть во многом напоминает симфонии, написанные композитором в молодые годы (Третью, Шестую симфонии). В данном же контексте третья часть оказывается ключом для раскрытия смысла концепции симфонии в целом. Это симфония воспоминаний.

Образный характер менуэта определяет уже начальная, аккордового склада тема у струнных.

Двадцатая симфония, III ч.



Поступенно нисходящие басы напоминают традицию *basso ostinato*. Фактуру обогащают контрапунктические мелодии. Небольшой средний эпизод ближе к вальсу. Реприза (менуэт написан в простой трехчастной форме) обогащается колористическими наслоениями деревянных и медных духовых инструментов.

Некоторыми существенными чертами в музыкальной драматургии отличается и финал — *Moderato. Allegro con brio*. Уже в начале части монолитные, даже торжественные аккорды *tutti* сразу же превращаются в стремительные пассажи струнных и деревянных духовых. Начатый оркестровый диалог главной партии постепенно обретает силу и в различных перипетиях достигает патетической кульминации в величественной перекличке оркестровых групп ([5]). Функцию побочной партии выполняет несколько тем (*абсаа*): сначала спокойные мотивы фаготов — *meno mosso* ([6]), затем эмоционально открытая, теплая мелодия солирующего кларнета — *Andante*, завершается побочная эпической медитацией — *Moderato* ([7]). Разработка финала, построенная на столкновении тематизма главной партии и второй темы медленной части в увеличении, достигает мужественной силы, однако без столь свойственных Иванову драматических обострений. Реприза-кода лишь намечена. Приглушенные звуки колоколов усиливают аспект пространственности, но обеспечивают и эстетическую наполненность художественного образа.

Над Двадцатой симфонией как будто сияет золотистый свет, неслыханное в партитурах Иванова консонантное звучание. Это проявляется не только в аккордике (что даже не столь существенно), но и в росте жанровых элементов, в уравновешенности ритма, музыкальной формы,

фактурного расположения и тембральной концепции. В ассоциативном восприятии художественных образов симфонии большое значение имеет динамика фактурных, тембрально-кolorистических образований, отличающихся внутренней простотой и гармонией, несмотря на известную внешнюю контрастность. Двенадцатая симфония оказалась обобщением всей творческой жизни композитора и получила очень высокую оценку как в Латвии, так и в концертных залах братских республик (Ленинград, Петрозаводск, Сочи, Одесса, Таллин). Симфонию хорошо приняли также в Берлине, охарактеризовав ее как широкоэпическую и в то же время автобиографическую по направленности работу, в которой проявляется мощная сила авторского самовыражения (13, с. 10).

Сочинение *Двадцать первой симфонии As-dur* (1983) было прервано кончиной Иванова. Первые три части остались в клавире. Их инструментовку осуществил ученик Иванова Юрис Карлсон. Премьера «лебединой песни» выдающегося латышского симфониста состоялась 3 мая 1984 года, на открытии IX съезда Союза композиторов Латвийской ССР. После первого исполнения в печати появились исключительно высокие оценки:

«По существу, основное содержание симфонии трагическое, с лирической просветленностью, с обостренной жанровостью в вальсе третьей части, даже с сверхчеловеческой силой откровения, драматической борьбой, душевным напряжением. Это музыка, овладение которой с первого знакомства невозможно. Ее будут играть, изучать, все глубже приближаясь к богатствам содержания»<sup>1</sup>.

Чрезвычайно компактный цикл симфонии в сравнении с работами предыдущих лет является очень простым по музыкальному языку и одновременно очень сложным по музыкальной драматургии. От глубоких раздумий и отдельных лирических оазисов в первой части, не лишенной и драматического пафоса, композитор через острые образные сопоставления в медленной части переходит к вершине музыкальной драматургии в третьей. Остро конфликтные перипетии образных сопоставлений как бы разрешаются в своего рода *dans l'acabre* в середине части, что и дает ключ к пониманию всего цикла, обобщающего творческий путь композитора, — это вечная борьба со злом и насилием и возвышение светлого начала в нашей жизни.

Первая часть цикла — *Moderato* — начинается тихим, звучащим на фоне валторн речитативом кларнетов и развивается по принципам ритмической дополненности. Переходя к струнным, эта тема (тема размышлений) обостряется репликами фаготов и контрабасов. Известное просветление образуют мотивы кларнетов и скрипок, дополненные своеобразными секундными «пряностями» арф. Намечается как бы второй лирический план части, который обрывается наступлением грозного образа — второй темы главной партии *subito più mosso*. Чеканный шаг тромбонов и тубы создает основу для построения этого образа, полного неумолимой силы и внутренней взволнованности, чему особенно способствует многоэтажная полиритмия. Повторное изложение начальной темы части, благодаря усиленному действию упомянутых реплик и активному диалогу оркестровых групп, образует динамическую кульминацию всей части, на вершине которой ([7]) *ritù* звучит вторая тема главной партии.

Небольшое соло бас-кларнета подготавливает вступление темы побочной партии (8-й такт перед [9]). Это удивительной красоты мелодия с тонкой полиладовостью, широкой трактовкой функциональности хроматического E-dur/moll и сетью оркестровых подголосков.

<sup>1</sup> Граудиня И. С размахом. — Рига Балсс, 1984. 4 мая



Появление первой темы главной партии и повторное изложение лирической темы побочной завершает экспозицию. Короткая, но динамическая разработка (*Allegro molto*) основана на второй теме главной партии. Она вскоре достигает кульминации (*Pesante*) с острыми переключками оркестровых групп, свойственными фактурным кульминациям Иванова. В репризе-коде вторая тема главной партии пропущена. Здесь преобладает лирическая медитация и тихая сосредоточенность. Звучат как бы печальные воспоминания детства, но вместо звонких голосов голубых озер и березовых рощ слышится суровое дыхание темных лесов Латгалии.

Вторая часть (*Adagio*) как бы продолжает «песню темного леса» конца предыдущей части, но мелодические контуры вырисовываются более четко, словно поет мужской хор.



Однако борьба еще не завершена. Следующий раздел (*Molto allegro*) — «алчный вихрь, поднимающий всю боль земли». Политональный сплав фактуры обеспечивает повествованию всей части мужественную суровость. Часть завершается начальным хоралом.

Музыка третьей части цикла (*Andante. Molto allegro*) поначалу вбирает в себя те контрасты, которые ассоциируются у слушателей с вечной романтической интонацией вопроса, интонацией-образом, известной уже по увертюре к «Волшебному стрелку» Вебера, операм Вагнера, но звучащей

и в начале Первой симфонии Иванова. Вскоре на смену этому образу приходит стремительное движение с рельефными контрапунктами. Диалогичность фактуры все более дробится. В оркестровом tutti появляются интонации, напоминающие известную католическую секвенцию *Dies irae*, хотя и это лишь деформация начальной интонации вопроса (10-й такт перед [4]). Стремительное движение берет верх и перерастает в многоконтрапунктную разработку, доходящую, казалось бы, до предела интонационно-динамической выразительности. Начальные унисонные речитативы как бы обещают возвращение репризы, однако вместо нее вступает эпизод в разработке (кстати, разработка здесь тоже появилась лишь в результате модуляции в музыкальной форме, то есть средняя часть сложной трехчастной формы переросла в разработку типа сонатной). Поначалу это тихий вальс, интонационно напоминающий юношеские образы Прокофьева.

Двадцать первая симфония, III ч. (Трио)

[Andante]

The musical score is for the Trio of the 21st Symphony, III movement, by Prokofiev. It is marked [Andante] and begins with a piano (pp) dynamic. The score is written for two staves. The top staff is labeled 'Corni Archi' and the bottom staff is labeled 'Fag. C.b.'. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The top staff features a series of chords and a melodic line, while the bottom staff has a more active bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Постепенно усиливается его гротесковость, превращающая начальный, косвенно лирический образ в отпугивающий, в безжалостную маску смерти. Совершенно иначе воспринимается после *danse macabre* динамическая реприза части. Все ближе к *Dies irae* примыкает и начальный романтический мотив вечного вопроса. И несмотря на завершающий аккорд, вся концепция цикла воспринимается глубоко трагично.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### Симфонизм Яниса Иванова

В завершение очерка остановимся на непосредственной характеристике модели жанра симфонии в творчестве Иванова, сопоставив ее с семантическим инвариантом, а также вариантами, известными в творчестве его современников — Мясковского, Прокофьева и Шостаковича. Как считает М. Арановский, «...отступления от инварианта могут быть порой весьма значительными, но главное — сочетание основных сторон человеческой сущности, особенно действенного и созерцания (разрядка наша — Л.К.), как правило, сохраняется» (3, с. 25). Очень справедлива мысль исследователя, что уже на последнем этапе классицизма симфония обнаружила внутреннюю двойственность, выступая и драмой идей, и драмой свершений. В другой плоскости определенная двойственность (преобладание медитативно-созерцательного, лирического аспекта и стремление представить субъективное в картинах объективного) имеет место в романтическом симфонизме.

Как известно, в творчестве Прокофьева и Шостаковича представлены две во многом полярные модели симфонии. С одной стороны, устойчивый и уравновешенный эпический симфонизм Прокофьева. С другой стороны, драматически-конфликтный, трагедийный симфонизм Шостаковича, воплощающий острые противоречия, высокую динамику становления современности. Тип симфонизма Иванова вбирает в себя черты, свойственные творчеству гигантов симфонической мысли русской советской музыки — Прокофьева и Шостаковича.

В широкой амплитуде симфонического творчества Иванова находят место концепции и лирико-эпические, и драматически-конфликтные, но для его симфонизма наиболее характерно сосуществование этих сфер, что проявляется как на уровне цикла, так и его части, и отдельной темы. Именно в этом плане симфоническое творчество Иванова во многом перекликается с многогранным симфонизмом Мясковского.

Отметим, что симфониям Иванова свойственна характерная для классицизма приверженность к чисто интеллектуальному процессу, сочетающемуся с конкретной событийностью. Вспомним такие его симфонии, как Третья, Восьмая, Одиннадцатая, Шестнадцатая, которые не имеют определенной программы, следовательно, предстают как чисто интеллектуальные концепции, но в то же время воспринимаются слушателями как рельефные полотна, наполненные конкретной событийностью.

С другой стороны, как уже было отмечено, в симфониях Иванова отчетливо проявляется свойственная романтическому симфонизму лиризация и столь характерная для романтиков программность. Иванов неоднократно обращался к литературным или историческим источникам как первооснове своих симфонических концепций (Четвертая — «Атлантида», Шестая — Латгальская, Тринадцатая — *Symphonia humana*, на слова З. Пурса).

Одна из самых характерных черт модели симфонии Иванова — типичное романтическое взаимопроникновение и смешение основных свойств, по классической концепции присущих лишь отдельным частям цикла. Так, в медленных частях он неоднократно использовал жанровые элементы, столь показательные для быстрых средних частей: например, песенные и танцевальные образы второй части Четвертой симфонии, маршевая поступь в медленных частях Пятой и Одиннадцатой, танцевально-игровой эпизод во второй части Седьмой. Жанровые элементы находим и в

первой части цикла: вспомним хотя бы пасторальную свирельную тему побочной партии в Восьмой симфонии, грациозную тему главной партии Четвертой, открыто песенную тему вступления в Одиннадцатой.

Определяющей чертой симфонизма Иванова является активность драматического действия, пронизывающего почти все части цикла. Это действие особенного рода. Оно использует порой принцип «кинематографичности» и достигает зрительной силы. Из трех конкретных форм проявления кинематографичности в симфонической музыке Шостаковича, выдвинутых М. Сабининой (34, с. 318—321), для симфоний Иванова характерна одна — музыкально-драматическая ситуация. В качестве примера можно привести финал Шестой симфонии (празднество по поводу освобождения), траурную сцену во второй части Одиннадцатой симфонии, массовое шествие в финале Двенадцатой, отражение народного бедствия в первой части Пятой.

Итак, наиболее существенным фактором симфонизма Иванова следует считать большую распространенность идеи действования, которая в инварианте жанра симфонии имела место лишь в первой части цикла. В симфониях Иванова скерцо исключительно редко ограничивается лишь функцией игры (Шестая, Восьмая, частично Пятая симфонии). В большинстве его симфонических циклов быстрая средняя часть выступает в роли концентрированного выражения силы и энергии (Девятая, Десятая, Двенадцатая, Пятнадцатая симфонии), активно включаясь в решение драматургической проблемы. Сказанное в первую очередь относится к Четвертой симфонии, где в скерцо происходит крутой перелом драматургического развития, ко второй части Десятой симфонии, в которой образуется обостренная драматическая кульминация всего цикла, к третьей части Одиннадцатой симфонии, воплощающей пафос негодования, протеста и сопротивления.

Действование распространяется и на последний этап цикла. В ряде симфоний Иванова финал одновременно выполняет функцию обобщения, переключения в сферу относительно более объективную, а также функцию дальнейшей разработки основной проблемы цикла, где композитор добивается того специфического оттенка коллективного действия, который присущ отдельным симфониям Шостаковича.

И, наконец, известное воздействие на остальные части цикла оказывает медленная часть — проникновением медитативного начала. Последнее главным образом сказывается в медитативных вступлениях, которые обычно занимают существенное место в экспозиции первых частей симфоний Иванова, благодаря повторениям фрагментов экспозиции вместе со вступлением (это присуще четырем симфониям — от Пятнадцатой до Восемнадцатой). Реже подобное влияние медленной части сказывается в финале (Одиннадцатая симфония).

Так в чем же выражается сущность симфонизма Иванова, индивидуальное своеобразие структуры цикла в его симфониях?

Коротко ответить на такой вопрос нельзя, разъяснению этого вопроса была посвящена по существу вся работа. Резюмируя все сказанное, попытаемся обобщить результаты анализа разных аспектов симфонизма Иванова. Напомним, что, в соответствии с трактовкой В. Цуккермана, понятие «симфонизм» подразумевает «непрерывное, интенсивное, связанное с качественными изменениями развитие музыкальных образов, значительных по содержанию и обобщающих по кругозору» (44, с. 379).

Важной чертой симфонизма Иванова являются жизнеутверждающие концепции его симфоний, даже независимо от конкретного типа симфонической драматургии. Симфоническое мышление композитора

определяют самые различные разновидности драматического симфонизма (лирико-драматический, эпико-драматический, психологически-драматический и драматически-конфликтный). Лишь три симфонии (Шестая, Седьмая и Четырнадцатая) и Симфониетта относятся к лирико-жанровому или лироэпическому симфонизму, но даже их пронизывает в отдельных частях драматическая конфликтность. Поэтому и большинство симфоний Иванова воспринимаются как истинные инструментальные драмы, подобно симфониям Бетховена, Чайковского, Шостаковича и Онеггеры.

Основные узлы драмы в симфониях Иванова находятся в крайних частях цикла (завязка и разрешение). Это определяет в сочинениях лирико-драматического и психолого-драматического симфонизма наличие утверждающих (Третья, Пятая симфонии) или решающих (Четвертая, Восьмая симфонии) финалов и соответствующего драматического рельефа.

Иную картину находим в драматически-конфликтных партитурах Иванова, в симфониях-трагедиях: в них узел драматических коллизий, как правило, находится в средних частях. К ним во многом примыкают и эпико-драматические симфонии, то есть те, где действие выходит за границы первой части цикла. Это результат одновременного проявления внутреннего контраста между основными темами сонатной формы и внешнего конфликта между вступлением и экспозицией (Девятая, Одиннадцатая симфонии), что приводит к внешнему конфликту между разделами частей и частями цикла.

К важнейшим показателям симфонического мышления относится сквозное развитие, которое осуществляется в условиях повторности и контраста, одновременно образуя композиционное единство соответствующего произведения. Как отмечает Е. Ершова, на тематической повторности и контрасте зиждется логика архитектуры и динамики произведения (17, с. 24).

Повторность имеет разные конкретные проявления, но наиболее распространенным из них является репризность. За исключением главной партии финала Восьмой симфонии (двойная двухчастная форма) и финала Шестой симфонии (двухчастная контрастно-составная форма), структуры частей и тем симфоний Иванова представляют собой или простую одначастную форму (период, повторный период) или же трехчастные, репризные формы (сонатная, рондо, fuga, собственно сложная трехчастная форма). Но повторность, вернее репризность, у Иванова проявляется на нескольких уровнях:

1. Собственно реприза в узком и широком масштабах (простые формы и сложные формы).

2. Рефренность темы без нарушения обычной композиционной формы (например, изложение темы главной партии в заключительной партии, разработке, коде; аналогичное явление — повторение темы вступления вместо связующей партии, в разработке, в репризе, в коде); сюда относится и рефренность типа арки.

3. Рефренность темы с нарушением обычной композиционной формы как результат активной драматургии; сюда примыкает нередко и рефренность типа реминисценции.

4. Монотематизм (осуществляемый по-разному).

Кроме названных форм повторности еще следовало бы выделить две группы повторности: а) повторное изложение уже существующей темы, являющейся составной частью нормативной формы; б) повторение вновь образованной (дополнительной, промежуточной) темы, приобретающей, таким образом, функцию рефрена.

Принцип собственно репризности не требует особого рассмотрения. Отметим лишь, что он встречается повсюду, а в тематизации проявляется только в лирико-жанровых симфониях (Шестая и Седьмая), и это соответствует широким картинным сопоставлениям. Но подобная репризность в симфониях Иванова всегда динамична (сокращенная репризность, сокращенная рефренность темы в форме рондо).

Рефренность темы без нарушения обычной композиционной формы в произведениях Иванова встречается весьма редко. В первых частях Третьей и Седьмой симфоний вместо заключительной партии звучит тема главной. В главных партиях финалов Седьмой и Восьмой симфоний использованы соответственно темы главной партии и вступлений первых частей, хотя и сильно модифицированные.

Наиболее широко этот принцип использован в разработках сонатных форм, которые чаще всего достигают самой острой контрастной силы в пределах соответствующей части. В этом, но только в этом, аспекте симфонизм Иванова перекликается с симфоническим мышлением Рахманинова, «если принять во внимание особую драматическую функцию рахманиновских разработок. Как раз они-то и являются средоточием драматических коллизий» (20, с. 91).

В симфониях Иванова достаточно распространена и рефренность типа арки, хотя подобную повторность и нельзя отнести к активным приемам формообразования, скорее наоборот. Данный принцип повторности главным образом распространяется на темы вступлений, которые обычно выполняют двоякую функцию — вступления к циклу и вступления к главной партии (но это не вступительный элемент главной партии). Поэтому темы вступлений в симфониях Иванова повторяются не только в заключении первой части и всего цикла, но обычно подготавливают повторные проведения главной партии в экспозиции и в репризе первой части. Сказанное в первую очередь относится к психологически-драматическим (Семнадцатая и Восемнадцатая) и эпико-драматическим симфониям (Двенадцатая, Пятнадцатая, Шестнадцатая), а также лирической Четырнадцатой симфонии. Как уже было отмечено, роль арок весьма пассивна. То же самое относится к прелюдиям и постлюдии Тринадцатой симфонии, которые образуют своеобразную эпическую оправу драматического триптиха *Symphonia humana*.

К данному принципу рефренности относятся и проведения всех трех экспозиционных материалов, в том числе и темы вступления в репризе.

Гораздо более специфичной оказывается рефренность с нарушением обычной композиционной формы. Этот принцип, естественно, в первую очередь распространяется на разновидности драматического симфонизма, где действуют различные приемы конфликтности. Сюда главным образом следует отнести вторжения тем вступлений (или их элементов) в построения разных частей, например, в скерцо Третьей симфонии или в завершение трио Четвертой симфонии. Аналогичным образом второй элемент вступления Одиннадцатой симфонии проникает не только в экспозицию и разработку первой части, но и в финал, определяя исход всей концепции. Подобную роль играют и элементы главной партии первой части Десятой симфонии, «хореографический мотив» (противоположный основному по образному смыслу) в первой части Шестнадцатой симфонии, сквозной двенадцатитоновый мотив в финале Тринадцатой. В двух последних случаях возникают даже некоторые черты рондальности (как формы второго плана). Ярким примером этого принципа может служить и вторжение темы главной партии первой



части Шестнадцатой симфонии в скерцо, в результате чего образуется разработка (отклонение в композиционной форме).

Не менее типичными оказываются рефранные темы типа реминисценций. Их роль не ограничивается функцией собственно реминисценций. Встречаясь в различных типах симфонизма, они, как правило, активно участвуют в драматургических коллизиях цикла, поэтому наиболее часто находим их в финалах, реже в средних частях. Напомним реминисценции тем всех трех первых частей в финале Третьей симфонии, повторное изложение тем первой и третьей частей в финале Шестой, перенесение фрагмента из первой части в медленную часть в Восемнадцатой симфонии, проведение тем медленной части в финале Двадцатой симфонии. Пасторальная тема вступления в Шестнадцатой симфонии, по существу, пронизывает все части цикла. Но повторные темы почти всегда в чем-то изменены или, во всяком случае, имеют новый контекст.

К различным формам повторности примыкает и монотематизм. Собственно, монотематизм как таковой для музыки Иванова мало характерен, но все-таки в его огромном симфоническом творчестве имеется ряд случаев, когда одна тема (обычно тема вступления) становится интонационной основой другой темы. Так, главная партия Третьей симфонии вырастает из второго элемента темы вступления, тематическое зерно главной и побочной партий первой части Пятой симфонии имеет истоком развернутое вступление. Главная партия финала Восьмой симфонии представляет собою сильно модифицированную тему вступления, а главная партия финала Седьмой симфонии образовалась в результате распада на две самостоятельные темы главной партии первой части. Начальная прелюдия Тринадцатой симфонии становится основой тематизма главной партии первой части, аналогичное явление — в финале Девятой симфонии. Кроме прямой повторности существует образно-тематическая общность или интонационно-фактурные связи. Образно-тематическая общность наиболее ярко проявляется между темами побочных партий и медленными частями, хотя и здесь нельзя установить непосредственной соподчиненности, какая имеется между характером вступления и типом музыкальной драматургии. Но достаточно напомнить лирическую жанровость побочной партии и пронизанную сдержанной печалью медленную часть Третьей симфонии, или просветленную побочную партию и лирически взволнованную медленную часть Шестой, или же патетическую побочную партию первой части и полную трагизма медленную часть Одиннадцатой симфонии, чтобы убедиться в общности определенных сфер образности. Но последнее относится не только к лирике. Аналогичная общность наблюдается и в области драматического тематизма. Напомним хотя бы главную партию первой части, тревожное скерцо и полную драматической патетики разработку финала Одиннадцатой симфонии, или энергично импульсивную главную партию первой части, ее разработку, драматическое скерцо и динамически-тембральную кульминацию финала Шестнадцатой симфонии.

Наиболее широко распространены, естественно, интонационно-фактурные связи. Отметим малотерцовую интонацию, появившуюся во вступлении и проникающую в последующие части Восьмой симфонии, интонацию большой септимы в Двенадцатой и Семнадцатой симфониях, исключительную роль квинтовой интонации (в различных контекстах) в Шестой и Пятнадцатой, тритоновую интонацию, как важнейшую опору для самых рельефных образов партитуры Четвертой симфонии.

В сфере контрастности также следует выделить два вида: динамический и нединамический контраст (28, с. 217), а внутри этих основных

видов может встречаться потенциальный контраст, контраст сопоставления (внешний), контраст развития (внутренний) и конфликт вторжения как высшая форма контраста в конфликтной ситуации.

Однако для характеристики сущности контрастирующего тематизма немаловажно и его функциональное назначение:

1. а) контрастирующий тематизм, оттеняющий соответствующую образность;

б) контрастирующий тематизм, переключающий существующий уровень выразительности на более высокий или наоборот, например, медленная часть Одиннадцатой симфонии.

2. а) контрастирующий тематизм близкого действия (в пределах одной темы или одной части), например, первая часть Пятнадцатой симфонии;

б) контрастирующий тематизм дальнего действия (в пределах нескольких частей или всего цикла), например, Третья, Четвертая, Одиннадцатая симфонии.

3. а) контрастирующий тематизм как основная тема композиционной формы, например, вторая тема главной партии первой части и финала Седьмой симфонии, маршевая тема финала Двенадцатой;

б) контрастирующий тематизм как промежуточная тема (дополнительный импульс), например, первая часть Шестнадцатой симфонии, финал Тринадцатой.

4. а) контрастирующий тематизм как собственно тема, например, финал Пятой симфонии;

б) контрастирующий тематизм как элемент фактуры, например, первые части Восьмой, Десятой и Одиннадцатой симфоний.

Хотя в данной классификации повторности и контрастности имеется некоторое дублирование показателей, она в целом раскрывает многогранность сквозного развития как одного из важных факторов драматического симфонизма Иванова, которые в образно-содержательной музыкальной драматургии являются средствами, осуществляющими симфонизм как метод мышления.

Активная разработка основного тематизма определяется в пределах всего цикла и в зависимости от конкретного замысла вызывает самые разные типы симфонической драматургии в творчестве Иванова. Изолированно они встречаются очень редко. Наоборот, драматургический процесс образуется в их взаимодействии, хотя один из типов образного мышления, естественно, преобладает в драматургии данного произведения. Возможные сдвиги в симфонической драматургии могут проявляться не только в пределах всего цикла, но и в отдельных его частях. Вместе с тем создается возможность установления понятия функционального ритма типов музыкальной драматургии. Распределение сфер драматургической выразительности внутри композиционной формы образует кривую драматургии или драматургический рельеф (7, с. 180).

Ведущий тип драматургии всего цикла определяется по самой высокой ступени драматургической выразительности. Соотношение уровня драматургии крайних частей цикла определяет восходящий или нисходящий драматургический рельеф. Драматургический рельеф симфонического цикла (части, раздела) можно сравнить с тональной структурой, которая может иметь отклонения, модуляции или же быть однородной. Отклонения могут переключать сферу выразительности в более высокий или более низкий ранг, при этом отклонения и модуляции бывают разной удаленности. Последнее определяется соотношением сфер выразитель-

ности. Вместе с тем отклонения в драматургическом рельефе бывают постепенными или скачкообразными. Для характеристики драматургического рельефа весьма важна преобладающая сфера выразительности, хотя тип образного мышления определяется по вершине драматургического рельефа, которая так или иначе организует, координирует развитие, всю драматургию процесса музыкальной формы.

Структура драматургического рельефа, естественно, зависит от содержания произведения, от направленности образного мышления, характерного для каждого этапа творчества. Каждая партитура имеет свою индивидуальную творческую модель.

Для лирико-жанрового и лироэпического симфонизма вершиной драматургического рельефа является лироэпическая выразительность. В трех симфониях Иванова (Шестая, Седьмая, Четырнадцатая) и Симфонiette, как правило, две крайние части цикла принадлежат к лироэпической сфере выразительности. Эти сочинения отличаются средним диапазоном сфер выразительности (от эпической до лироэпической), причем преобладают постепенные отклонения в драматургическом рельефе. Наиболее широко представлена в них повествовательная драматургия, хотя неоднократно сказывается и волновая (28, с. 169).

Для лирико-драматического симфонизма вершиной драматургического рельефа является лирико-драматическая выразительность. Концентрация лирико-драматической выразительности в симфониях Иванова, как правило, встречается в одной части цикла: в первой (Третья, Пятая симфонии) или последней (Четвертая, Восьмая симфонии). Вместе с тем для лирико-драматических симфоний характерна неустойчивость рельефа — восходящая (Четвертая, Восьмая симфонии) или нисходящая драматургия (Третья, Пятая). Интересно отметить следующую закономерность: чем выше общая интенсивность выразительности цикла, тем шире диапазон выразительности, и как результат — скачкообразность модуляционного процесса. В Четвертой и Пятой симфониях общая интенсивность выразительности цикла весьма высока и диапазон сфер выразительности широк, модулирование происходит скачкообразно. В двух других лирико-драматических симфониях (Третья, Восьмая) интенсивность выразительности относительно ниже, одновременно и диапазон сфер выразительности стал уже. Музыкальная образность в них более многогранна, в целом гораздо острее происходит все развитие драматургии, выразительнее сопоставление отдельных частей цикла. Но, как показывает симфоническое творчество Иванова, для его окончательного художественного результата более важно драматургическое развитие в пределах одной части. Поэтому и столь разные по драматургическому рельефу симфонии могут принадлежать к одному типу симфонического мышления. Следует отметить, что в этих произведениях преобладает волновая драматургия.

Психологически-драматические симфонии (Семнадцатая, Восемнадцатая, Девятнадцатая и Двадцатая) весьма близки к предыдущей группе. Вершиной драматургического рельефа оказывается здесь также лирико-драматическая выразительность. Неустойчивость драматургического рельефа выражается в нисходящей направленности модуляционного процесса драматургии — почти все симфонии модулируют из лирико-драматической в лироэпическую сферу. В них преобладает лирическая выразительность (лирическая, лироэпическая, лирико-драматическая), а диапазон драматургической экспрессии почти аналогичен лирико-драматическим симфониям. Признаком усиления лирико-психоло-

гического начала во всех четырех симфониях является принадлежность медленных частей к лирической сфере. В этом типе симфонизма господствует волновая драматургия, но в отдельных случаях ярко выражается и конфликтная драматургия (Двадцатая симфония).

Эпико-драматические симфонии (Девятая, Двенадцатая, Тринадцатая и Шестнадцатая) продолжают традицию высокой интенсивности мышления: в одной из частей имеется эпико-драматическая образность, в цикле в целом преобладает драматическая сфера. В этих симфониях вершина драматургического рельефа находится в средней, быстрой части цикла.

Но важнейшим фактором отличия данной группы симфоний оказывается стабильность драматического рельефа — они начинаются и завершаются на уровне эпико-драматической выразительности. Волновая драматургия дополняется конфликтной, однако противоречия в основном выражаются между частями цикла. Диапазон драматургического рельефа эпико-драматических симфоний аналогичен психологически-драматическим, однако высота интенсивности несколько выше.

Для драматически-конфликтных симфоний в творчестве Иванова (Девятая, Одиннадцатая, Пятнадцатая) характерными являются трагические концепции. В них, в отличие от эпико-драматических, вершину драматического рельефа представляет медленная часть цикла. Завязка противоречий обычно возникает уже в первой части. Направленность модуляционного процесса, как правило, восходящая, но интенсивность развития всегда сравнительно высока — три части принадлежат к драматической сфере. В данном типе симфонического мышления драматургический рельеф имеет широкий диапазон. Определяющим фактором здесь является конфликтная драматургия, которая активно действует также внутри частей (Девятая, Одиннадцатая симфонии). Как и в лирико-драматических симфониях, музыкальная образность представлена очень многогранно.

Для раскрытия драматургического процесса цикла немаловажно расположение сфер выразительности, но последнее во многом зависит от соответствующего периода творчества Иванова и типа образного мышления. В первых частях цикла преобладает лирико-драматическая сфера, свойственная всем психологически-драматическим симфониям (Семнадцатая, Восемнадцатая), двум лирико-драматическим (Третья, Пятая) и драматически-конфликтным (Девятая, Одиннадцатая). Относительно меньше представлена лироэпическая сфера — во всех лирико-жанровых и лироэпических симфониях (Шестая, Седьмая, Четырнадцатая и Симфониетта).

В средних частях цикла, в зависимости от расположения, происходит дальнейшая разработка первоначального типа образного мышления: его утверждение или отрицание, отклонение в другие сферы драматургии, — что способствует обострению существующей контрастности. Наиболее четкая направленность драматургии вторых частей цикла у эпико-драматических симфоний (им присущ острый драматизм, то есть происходит отклонение в сферу выразительности более высокой ступени). Подобную тенденцию наблюдаем и в некоторых драматически-конфликтных партитурах (Одиннадцатая, Пятнадцатая симфонии). Во всех остальных симфониях Иванова на втором этапе развития происходит понижение ранга выразительности.

Для третьих частей симфонического цикла, то есть для третьего этапа драматургического процесса, самым важным фактором модуляционного процесса является противодействие предыдущей направленности.

Подобное условие, как правило, соблюдается во всех лироэпических, психологически-драматических и эпико-драматических партитурах. Указанная особенность драматургического рельефа симфоний Иванова подтверждает обострение путей музыкального развития при приближении к третьей четверти композиционной формы.

Задача последнего этапа цикла — финала — подтвердить начальный тип образного мышления или же совершить драматургическую модуляцию. Первоначальная сфера выразительности сохраняется во всех эпико-драматических и лироэпических симфониях Иванова, остальные типы образного мышления приводят к новым художественным результатам, к совершению драматургических модуляций.

Изучение драматургического рельефа облегчает установление драматургического ритма цикла. Всем эпико-драматическим и драматическим-конфликтным симфониям Иванова свойствен ямбический ритм, ибо вершины драматургии находятся в средней части цикла. В лироэпических и психологически-драматических симфониях, наоборот, характерен хорейский ритм. В лирико-драматических симфониях находит разные ритмы.

Для путей развития драматургии симфоний Иванова весьма показательна первая часть, начальная сонатная форма, которая неоднократно является своего рода «источником-вершиной» своего цикла.

Многие симфонии (Третья, Четвертая, Пятая, Восьмая, Десятая, Одиннадцатая) имеют драматические вступления, которые уже сами содержат противоречия и становятся сильными двигателями развития. В некоторых симфониях 60—70-х годов (Двенадцатая, Тринадцатая, Шестнадцатая, Семнадцатая, Восемнадцатая) вступления приобретают эпический или психологический характер, уровень драматизма снижается, ибо концепции этих лет направлены в русло эпико-драматического или психологически-драматического симфонизма. Таким вступлениям уже не свойственна функция катализатора драматического развития, столь характерная для Девятой и в особенности Одиннадцатой симфонии. Сказанное не означает, что произошло отступление от проблемного, философского симфонизма, но конфликты сопоставления прежних симфоний теперь заменены конфликтами развития. «В драматическом музыкальном образе, благодаря его особой внутренней напряженности, острому и интенсивному развитию,— как справедливо пишет М. Тараканов,— слушатель ощущает внутреннюю противоречивость, своеобразное выражение реальных жизненных конфликтов» (39, с. 20).

В этой связи не менее важно отметить, что лироэпические симфонии (Шестая, Седьмая) обычно вступлений не имеют. Единственное исключение среди эпико-драматических партитур — Десятая, где вместо вступления лишь несколько аккордов. Драматургическую функцию вступления выполняет здесь тема главной партии. Вступления в симфониях Иванова направлены на подготовку и развертывание в цикле соответствующего типа драматургии.

В связи с общим характером симфонической драматургии Иванова главные партии почти без исключения имеют эпико-драматическое содержание. В одних случаях на передний план выдвигается эпическое (Шестая, Седьмая симфонии), в других — драматическое начало (Девятая, Одиннадцатая симфонии).

Побочные партии по своей драматургической функциональности можно подразделить на три группы: исключительно лирические (Третья, Восьмая симфонии), лироэпические, совершающие отклонение от основного конфликтного или повествовательного драматургического развития (Шес-

тая, Седьмая симфонии) и драматические (Одиннадцатая, финал Восьмой).

Разработка в сонатных формах симфонических произведений Иванова всегда проходит через волнообразное драматическое развитие (эпизоды вместо разработки мало характерны), но, начиная с Девятой симфонии, особенно типичными становятся предрепризные психологические субкульминации, когда предыдущее напряжение неожиданно переключается в лирико-психологическую медитацию. Подобные психологические кульминации (от Девятой вплоть до Двенадцатой) несомненно имеют существенное значение для ритмической определенности типов драматургии, ибо эти кульминации особенно подчеркивают неустойчивость перед устойчивостью (репризой). Таким образом, драматургический рельеф в каждом отдельном случае индивидуализирован и определяется конкретным замыслом.

И наконец, решающим фактором для характеристики симфонизма любого автора является единство цикла (взаимоотношение дискретности и слитности). Для симфонизма Иванова определяющим является дискретный цикл, когда отдельные части имеют относительную самостоятельность. Но все части объединяют музыкально-концепционные закономерности и, в зависимости от конкретного замысла, также тематические связи (мелодико-ритмо-тембровые элементы) фактуры.

Если не считать отдельных исключений, для симфоний Иванова типичным является четырехчастный цикл, но расположение средних частей периодически меняется. Такая периодическая замена инварианта жанра разными вариантами свидетельствует об определенной эволюции композитора. Правда, между сменой структуры цикла и сменой типов симфонизма не следует искать столь же прямолинейную связь (своего рода «магнитную стрелку»), какая возникает между характером вступления (вернее, типом «толчка») и типом симфонизма. В то же время это не случайность, и тип симфонизма, как уже было подчеркнуто, во многом зависит от темповой зоны первой части и от уровня интенсивности развития начального этапа цикла. Но самым решающим фактором являются перипетии сквозного музыкально-интонационного «сюжета», когда единство отдельной части достигается сквозным действием основного мотива темы (первой части Четвертой, Пятой, Седьмой, Двенадцатой симфоний, третья часть Девятой, финал Одиннадцатой). К решающим факторам относятся и скрытая программность, которая не всегда выражена в явной интонационной «цепляемости» или темах-персонажах, но лишь в соответствующей «режиссуре» последовательности основного тематизма и частей цикла (Девятая, Десятая, Семнадцатая, Восемнадцатая симфонии).

Эти особенности приводят к неоднократным отступлениям от стилистических норм определенного периода творческого пути на самых разных уровнях музыкального мышления. Наиболее рельефные проявления открытой формы (термин И. Барсовой), как мы уже убедились, имеют место в сфере ладогармонического мышления, мелодики и ритмотембрального оформления фактуры. На рубеже 70-х годов (пять симфоний, от Тринадцатой до Восемнадцатой) эта тенденция все чаще распространится и на формообразование и, в первую очередь на крайние части цикла, представляющие своеобразный синтез действия и созерцания.

В той же связи уместно упомянуть об основных тенденциях обогащения жанра симфонии в творчестве Иванова: элементы концертности в Четырнадцатой симфонии, ассоциативной театральности — в Четвертой,

опора на историческую конкретность — в Шестой, использование поэтического слова — в Тринадцатой.

«Эстетический критерий, определяющий преобладание «классических» и «неклассических» тенденций в том или ином явлении искусства, обуславливается прежде всего выбором объекта изображения. Если это — бытие в момент зрелости, сложившийся, законченный облик... жизнь в момент гармонии и покоя, то мы с полным правом говорим о «классичности» искусства, — пишет И. Барсова. — Если же искусство стремится охватить явление жизни прежде всего в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления... то тут вступают в силу иные, неклассические закономерности художественного мышления» (6, с. 12). Симфоническое творчество Иванова относится именно ко второй категории.

Динамика развития симфонической музыки в Латвии со времени ее вступления в семью советских народов в 1940 году полностью соотносится с теми великими и благотворными переменами, которые произошли за короткий исторический срок во всех областях жизни латышского народа в условиях социалистической действительности. Композиторы Советской Латвии обращаются к наиболее актуальным вопросам современности. В их произведениях нашло свое отражение философское восприятие действительности, раздумья о прошлом, настоящем и будущем своего народа. Решаются эти проблемы по-разному: и в обобщенно-философском плане, и более непосредственно — в лирически-эмоциональном ключе, порой — образно-театральными средствами, при помощи жанровых элементов. В результате наряду с философско-драматическими концепциями, которые так характерны для Иванова, наряду с программно-изобразительными, лирико-драматическими симфониями Скултэ, все более четко вырисовываются жанрово-психологические устремления Иманта Калныньша и Раманса, философско-психологическая направленность музыки Гринупса и Калсона.

В 70-е годы латышская советская симфоническая музыка достигла той идейно-художественной зрелости, при которой искусство смело преодолевает границы республики и лучшими своими достижениями вносит новые черты в облик всей многонациональной культуры. Коммунистическая идейность, братская дружба, широта жизненных устремлений являются самыми большими приобретениями латышского народа и его искусства в семье советских народов. Это благотворно сказывается на развитии всех областей творчества в республике и на развитии культуры народа.

Наметим общие тенденции, которые наблюдаются в творческих поисках ведущих мастеров-симфонистов Советской Латвии и братских республик, ибо латышская музыка является частью многонационального советского музыкального искусства.

В этой связи обратим внимание на следующие аспекты общего процесса: художник и современность, тематика работ и направленность концепций, эволюция типов драматургического мышления.

При изучении любого жанра музыкального искусства в первую очередь требует своего освещения проблема «художник и современность». «Рожденный Великим Октябрем советский симфонизм внес в музыкальное искусство дыхание нашего времени, новый мир идей и чувств, новые конфликты, воплотил обобщающие образы народной жизни, многие типические черты действительности. Гуманизм, прославление человека, его

творческих сил, духовной красоты и борьба со всем стоящим на его пути к счастью и свободе — вот одна из основных тем советских симфоний, независимо от их национального происхождения», — писал Г. Тигранов (42, с. 96).

Эти слова являются лучшей характеристикой симфонического творчества главы латышской симфонической музыки Яниса Иванова. С каждым годом в музыке Иванова раскрывались новые грани, которые обогащали наши представления о творческом потенциале композитора и подтверждали одну из самых важных сторон его деятельности как художника и гражданина — активную заинтересованность в построении коммунистического общества. «Уже тридцать два года наша республика развивается в семье братских республик. Уже тридцать два года мы думаем, трудимся не каждый за себя, а каждую мысль и свершение пытаемся подобно кирпичу встроить в здание нашей великой страны», — писал Иванов (56). Эти слова, высказанные накануне пятидесятилетнего юбилея СССР, во многом характеризуют всю творческую и общественную устремленность композитора.

Подтверждением этих слов являются его лучшие произведения, начиная с «Торжественной прелюдии» (1940), прозвучавшей на праздничном концерте первых легальных Октябрьских праздников в Советской Латвии, и Шестой (Латгальской) симфонии, которая в художественных образах отражает путь борьбы латышского народа за освобождение, — до музыкальной драмы, Одиннадцатой симфонии, повествующей о легендарных страницах нашей Родины, и Тринадцатой симфонии, посвященной столетию со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

Большой подъем советского симфонизма вызвали события Великой Отечественной войны. Появился целый ряд симфоний, в той или иной степени отражавших борьбу советского народа против немецких фашистов. Среди них Седьмая и Восьмая симфонии Шостаковича, Пятая Прокофьева, Двадцать вторая и Двадцать четвертая Мясковского, Вторая Хачатуряна. В годы войны в латышской музыке было создано лишь одно сочинение, которое можно поставить в один ряд с перечисленными, — Пятая симфония Иванова. Для всех этих симфоний характерна программность, хотя конкретные (литературные) источники не использованы. В основе их содержания лежат сходные по своему идейному значению образы и картины вражеского нашествия, жестокой борьбы, страданий и горя, уверенности в победе. В то же время каждая из упомянутых работ отражает свою концепцию, свое видение действительности.

Вспомним исключительную трагедийность Восьмой симфонии Шостаковича, светлое жизнеутверждение в Пятой Прокофьева, напряженный драматизм и могучую эпичность Второй симфонии Хачатуряна, лирическую балладность Двадцать второй Мясковского. Пятая симфония Иванова, как можно было убедиться выше, ближе концепции Седьмой Шостаковича, где развитие трагических коллизий первой части цикла ведет к героическому финалу. Но в Пятой симфонии уровень контраста относительно ниже: вместо конфликта сопоставления у Иванова конфликт развития. В этом отношении, а также в общей направленности драматургии финала (активное действие темы победы) она перекликается с Двадцать второй симфонией Мясковского.

Может показаться парадоксальным, что в годы Великой Отечественной войны наиболее эффективными в образном запечатлении событий оказались два жанра — песня и симфония. «Это объясняется, видимо, не только тем, что авторы советских симфоний уже в 30-е годы вышли в лидеры мирового симфонизма, — справедливо пишет Б. Ярустовский, —



а и возникшей в годы войны непреодолимой жадой творчество неистовой гражданской потребностью высказать свои мысли, выплеснуть свои, переполняющие душу чувства в крупной, динамической форме, немедленно, вместе со всем народом вступить в бой за гуманизм и разить врага своим оружием» (47, с. 7).

Несмотря на нормативную эстетику послевоенных лет, 50-е годы все-таки дали советской симфонической музыке выдающиеся произведения: прежде всего Двадцать седьмую симфонию Мясковского и Седьмую Прокофьева, Десятую и Одиннадцатую симфонии Шостаковича. Интересной заявкой стали первые симфонии Щедрина и Слонимского.

В латышской музыке 50-х годов следует выделить Первую симфонию ("За мир") Скултэ, Третью симфонию Гринупса и в особенности Восьмую и Девятую Иванова. Лирико-драматическая Восьмая симфония Иванова, благодаря глубокому психологизму, имеет несомненное родство с Двадцать седьмой симфонией Мясковского. Их сближает и широкая эпико-жанровая картинность финалов, хотя, в отличие от Мясковского, концепция Иванова в коде всего цикла получает неожиданное, трагическое разрешение.

Таким образом, восхождение жанра симфонии стало как бы барометром, отражающим активизацию социальных процессов в нашем обществе. Это подтверждается следующей волной симфонии на рубеже 50—60-х годов.

В художественных образах Девятой симфонии (1960), как уже было показано, Иванов возвращается к проблемам войны и мира, поэтому не удивительно, что музыкальный язык ее продолжает традиции Пятой симфонии, хотя и на более высоком уровне музыкальной драматургии. Концепцию данной симфонии характеризует и борьба, и трагедийность, и преодоление, но, в отличие от Пятой, финал завершается глубоким раздумьем — повторением темы вступления, подтверждая тем самым психологическую направленность замысла. Эта симфония, как и Десятая Шостаковича, не имеет определенной программы, но высказывания Иванова перед премьерой в печати, так же как использование Шостаковичем музыки Десятой симфонии в художественном фильме «Сыновья трех рек» (в эпизоде, где изображены схватки сторонников мира с полицией, см. 48, с. 58), свидетельствуют о том, что оба произведения имеют определенное отношение к теме борьбы за мир. Отметим, что в эти годы Шостакович активно выступает в рядах защитников мира на различных международных форумах, неоднократно в печати в защиту мира высказывается Иванов. Направленность концепций, драматургия обоих циклов совершенно различны (концепция драматически конфликтной Девятой симфонии Иванова — трагическая, в лирико-эпической Десятой симфонии Шостаковича — углубленно психологическая), различна и стилистика, но в одном, самом важном аспекте творчества в стремлении отразить современность оба симфониста идут одним путем.

Как уже было сказано выше, 60-е годы оказались необычайно богатым периодом для советской симфонической музыки. Продолжал активно творить Шостакович (Двенадцатая, Тринадцатая, Четырнадцатая симфонии), появляются произведения В. Баснера, Р. Бунина, М. Вайнберга, Б. Клюзнера, Н. Каретникова, Л. Пригожина, то есть целой группы молодых композиторов, творческая позиция которых близка стилю Седьмой, Восьмой, Девятой, Десятой симфоний Шостаковича. Активно работают в этот период в симфоническом жанре и композиторы братских республик. Достаточно назвать Четвертую симфонию Лятовинского — настоящую «музыкальную драму», и относительно более спокой-

ную его же Пятую («Славянскую»), симфонию «Город руин» Ю. Индры, которая написана на слова одноименной поэмы Саломеи Нерис и рисует страшные картины разорения Варшавы. По существу к ним близка и Шестая симфония Я. Ряэтса.

В латышской музыке в 60-е годы, кроме Иванова (в это время появляются Десятая, Одиннадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая симфонии), к жанру симфоний обращаются Скултэ (Третья, «Космическая», и Четвертая симфонии), Гринупс (Пятая симфония, «Каугурцы», Шестая, Седьмая, Восьмая симфонии), Раманс (Вторая и Третья симфонии). Из достижений композиторов братских республик выделим Третью симфонию, «Лири человека» (1965), Ю. Юзелюнаса по мотивам поэмы «Человек» Э. Межелайтиса. «Свободно подобранные строфы поэзии Межелайтиса не только способствовали большему осмыслению произведения, но и значительно расширили музыкально-выразительные возможности,— пишет Ю. Гаудримас,— ...композитор применяет новую гармоническую систему, которая позволила проявиться не только конструктивному, но и эмоциональному началу и стилистическому единству» (10, с. 232). Благодаря своей эмоциональной выразительности и красочной звукописи, Третья симфония приобрела признание также за пределами Литвы.

Из симфоний Иванова этого периода выделим Одиннадцатую и Тринадцатую симфонии, отличающиеся значимостью идейно-художественного содержания. Хотя эти произведения по времени создания принадлежат ко второй половине 60-х годов, они по замыслу во многом перекликаются с Одиннадцатой (1957) и Двенадцатой (1961) симфониями Шостаковича.

Обе Одиннадцатые симфонии имеют отношение к революционному прошлому наших народов (у Шостаковича это объявлено уже в заголовках цикла и отдельных его частей). И в той и другой симфониях использованы интонации революционных песен. Обе партитуры представляют драматически-конфликтный, философский симфонизм, хотя и разного масштаба. Много общего имеют драматургические концепции: вторгающаяся конфликтность выражается в таких образных сферах, как борьба, жертвенность и пафос сопротивления. Интересно отметить, что подобную попытку осуществления программного замысла с помощью цитирования находим и в творчестве А. Рачюнаса. По словам автора, в его Пятой симфонии (1962) «вспоминаются трудные испытания, выпавшие на долю советских людей в суровые годы Великой Отечественной войны...» Как пишут А. Амбразас и Д. Палионите, «идею симфонии А. Рачюнас стремился конкретизировать, используя, по примеру Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, мелодии некоторых известных песен. В качестве своеобразного лейтмотива здесь выступила мелодия его песни «В борьбу», которая в годы Великой Отечественной войны пользовалась в народе большой популярностью» (2, с. 64).

Некоторые параллели можно обнаружить и во второй паре упомянутых партитур. В Двенадцатой симфонии («1917 год») Шостаковича и Тринадцатой симфонии (*Symphonia humana*) Иванова имеет место открыто провозглашенная программа. О содержании симфонии Шостаковича свидетельствуют названия отдельных частей, в симфонии Иванова в прелюдиях перед частями и постлюдии участвует чтец. Двенадцатая симфония Шостаковича эпична. В основе *Symphonia humana* Иванова также эпическое повествование, хотя чувствуется и внутренняя напряженность, неоднократно прорывающаяся яркими вспышками. Но как одну, так и другую партитуру можно рассматривать, по выражению В. Бобровского, в качестве «единого многообъемного образа» эпико-драматического плана.

В 70-е годы в развитии жанра симфонии еще более активно включается молодежь, но преемственность общей идейной направленности творчества по отношению к предшествующим этапам сохраняется. Волна камерных симфоний характерна как для литовской (А. Бражинскас, Ф. Байорас, А. Шендеровас, Ю. Юозапайтис) и латышской музыки (Я. Иванов, А. Гринупс, Я. Кепитис, Я. Лицитис), так и, скажем, для украинского симфонического творчества (А. Штогаренко, И. Шамо, Ю. Ищенко, Е. Станкович). То же происходило в музыкальном искусстве других республик. Совершенно справедливы слова В. Задерацкого, что «бурное развитие жанра камерной симфонии в украинской музыке (и не только — Л. К.) 60—70-х годов явилось выражением интернациональных тенденций советского искусства, благодаря обогащению его разнонациональным творческим опытом. Подобный процесс был бы невозможен без воздействия таких выдающихся сочинений, как, например, Третья симфония К. Караява, Третья симфония Б. Тищенко, Камерная симфония С. Баласаняна, Симфония для струнных и литавр Э. Мирзояна и многого другого» (18, с. 429). Сюда относится и Четырнадцатая симфония Я. Иванова, неоднократно звучавшая как у нас, так и за рубежом.

И все же определяющими в симфоническом жанре 70-х годов являются крупные полотна мастеров советского симфонизма: Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича, Шестая Н. Пейко, Шестая Г. Попова. Глубоко философским содержанием выделяется Четвертая симфония литовского композитора Ю. Юзелюнаса.

Именно старшие мастера главенствуют в латышской музыке 70—80-х годов в жанре симфонии. В эти годы появляется семь симфоний Я. Иванова (с Четырнадцатой по Двадцатую), три симфонии А. Скулто (Пятая, Шестая, Седьмая), три симфонии Я. Кепитиса (Четвертая, Пятая, Шестая), четыре симфонии Г. Раманса (Четвертая, Пятая, Шестая, Седьмая). Следует упомянуть появившиеся в этот период произведения композиторов среднего поколения. Это Третья, Четвертая симфонии и Симфония для камерного оркестра Р. Калсона, Четвертая и Пятая симфонии И. Калныня, Симфония Ю. Карлсона.

Говоря о достижениях советской симфонической музыки в 70-е годы, следует отметить усиление утверждающего этического пафоса. «При раскрытии самых сложных и острых моральных проблем акцент все больше переносится на выражение положительного начала,— писал А. Сохор. — Обличение зла и изображение борьбы с ним, сохраняя немаловажную роль, все же уступает ведущее значение тому, что всегда составляло силу музыки и определяло ее огромное духовное воспитательное воздействие, а именно — воплощению добра, правды, красоты, то есть тех идеалов, ради которых и ведется борьба» (36, с. 7). Сказанное в полной мере относится к таким вершинным произведениям русского и латышского симфонизма этого периода, как Пятнадцатая симфония Шостаковича и Двадцатая симфония Иванова.

Таким образом, при всем многообразии национальных форм, традиций, характеров главное в советском симфонизме — единство «мировоззрения, общественных позиций, социальных и художественных идеалов советских композиторов, независимо от их принадлежности к той или иной школе» (36, с. 95). Показательно, что флагами такого единства являются самые выдающиеся симфонисты нашей страны.

# ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ИВАНОВА

## Симфонические произведения

1936	«Латгальские картины». Для симфонического оркестра	Партитура. Рукопись	16'
1937	Вторая симфония	Партитура. Рукопись	32'
1938	Третья симфония	Партитура. Рукопись Пластины: НД-1891-2 С-01475-6	29'39"
1938	(2-я ред., 1945) Концерт для виолончели с оркестром	Партитура. Рукопись	16'40"
1938	«Поднебесная гора», симфоническая картина	Партитура. Рукопись	8'55"
1939	«Радуга», симфоническая картина	Партитура. Рукопись	10'20"
1940	Торжественная прелюдия. Для симфонического оркестра	Партитура. Рукопись	4'58"
1941	Четвертая симфония, «Атлантида»	Партитура: Рига, Латгосиздат, 1962	41'42"
1945	Пятая симфония	Партитура: Рига, «Liesma», 1966	47'43"
1949	Шестая, Латгальская симфония	Партитура: М.-Л., Музгиз, 1950 Пластины: Д-1642-30	33'45"
1951	Концерт для скрипки с оркестром	Партитура. Рукопись Пластины: С-01475-6	25'56"
1953	Седьмая симфония	Партитура: М., Музгиз, 1955 Пластины: 3920-1	35'49"
1956	Восьмая симфония	Партитура: М., «Советский композитор», 1958	32'30"
1957	«Лачплесис», симфоническая картина	Партитура: Рига, Латгосиздат, 1959 Пластины: С-10-13263	14'05"
1959	Концерт для фортепиано с оркестром	Партитура. Рукопись Клавир: М., «Советский композитор», 1960 Пластины: Д-7267-8 СМ-02743-4	28'16"
1960	Девятая симфония	Партитура: Л., «Советский композитор», 1962 Пластины: Д-7881-2	32'15"
1963	Десятая симфония	Партитура: Л., «Музыка», 1965 Пластины: Д-18141-2	29'53"
1965	Одиннадцатая симфония	Партитура: Л., «Музыка», 1967 Пластины: Д-023877-8 С-01407-8	31'19"
1966	Романс luttuoso для струнного оркестра	Партитура. Рукопись Пластины: Д-23099-100	12'40"
1967	Двенадцатая симфония, Sinfonia energica	Партитура: Л., «Музыка», 1971 Пластины: Д-024863-4	24'05"
1967	Праздничная увертюра	Партитура. Рукопись	4'05"
1969	Тринадцатая симфония, Symphonia humana	Партитура: Рига, «Liesma», 1976	31'05"
1971	Четырнадцатая симфония, Sinfonia da camera для струнного оркестра	Партитура: Л., «Советский композитор», 1974 Пластины: СМ-03103-4	21'44"
1972	Пятнадцатая симфония	Партитура: Л., «Музыка», 1975	30'50"
1974	Шестнадцатая симфония	Партитура: Л., «Советский композитор», 1977 Пластины: С-10-05961-2	30'34"
1976	Семинадцатая симфония	Партитура: Л., «Музыка», 1981 Пластины: С-10-13264	31'10"

1977	Восемнадцатая симфония	Партитура: Л., «Советский композитор», 1983 Пластика: С-1016527-8	30'35"
1977	Симфониетта	Партитура: Л., «Музыка», 1982	11'55"
1979	Девятнадцатая симфония	Партитура. Рукопись	39'18"
1981	Двадцатая симфония	Пластика: С-10-18421-2 Партитура. Рукопись	27'30"
1983	Двадцать первая симфония, незаконченная	Пластика: С-10-20451-000 Партитура. Рукопись	20'55"

#### *Вокально-симфонические произведения*

1973	Поэма для смешанного хора и струнного оркестра	Партитура. Рукопись	8'40"
1978	«Песня», вокально-симфоническая поэма. Слова З. Пурвса	Партитура. Рукопись	10'25"

#### *Камерно-инструментальные произведения*

1930	Вариации-этюды	Рига, Латгосиздат, 1959	6'36"
1932	Струнный квартет № 1	Партитура. Рукопись	24'30"
1946	Струнный квартет № 2	Партитура. Рукопись	30'
1948	Вариации для фортепиано	Рига, Латгосиздат, 1949	6'55"
1953	Пять прелюдий для фортепиано	Рига, Латгосиздат, 1953	5'30"
1961	Струнный квартет № 3	Партитура. Рукопись	26'30"
1962	Sonata brevis для фортепиано	Рига, Латгосиздат, 1963	9'51"
1963	Andante replicato для фортепиано	Рига, «Liesma», 1965	3'25"
1964	Поэма capriccioso для виолончели и фортепиано	Рига, «Liesma», 1966	9'10"
1965—1972	24 эскиза для фортепиано	Рига, «Liesma», 1967, 1969, 1972, 1974	51'17"
1974	Сонатина для фортепиано	Рукопись	4'40"
1975	Две прелюдии для фортепиано	Рукопись	2'50"
1976	Трио для скрипки, виолончели и фортепиано	Партитура. Рукопись	
1984	Пять прелюдий для фортепиано	Рига, «Liesma»	11'07"

#### *Хоровые произведения*

1965—1982	Пятнадцать вокализов для хора	Рукопись	34'
-----------	-------------------------------	----------	-----

#### *Произведения для духового оркестра*

1940	«Разна», поэма	Партитура. Рукопись	9'15"
1960	Праздничная увертюра	Партитура. Рукопись	3'52"
1981	Novella brevis	Партитура. Рукопись	7'06"

#### *Музыка из кинофильмов*

1955	«Весенние заморозки», музыкальные картины	Партитура: Рига, Латгосиздат, 1957	21'47"
1956	«Сын рыбака»	Партитура. Рукопись	10'50"

# СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амбразас А. Путь литовской симфонии.— В кн.: Статьи музыковедов Прибалтики. М., 1968.
2. Амбразас А., Палионите Д. Симфоническая музыка. Симфонии.— В кн.: Из истории литовской музыки. Л., 1978, т. 3.
3. Арановский М. Симфонические искания.— Л., 1979.
4. Асафьев Б. Русская музыка.— Л., 1968.
5. Барсова И. Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1972, вып. 2.
6. Барсова И. Симфонии Густава Малера.— М., 1975.
7. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы.— М., 1978.
8. Бриедс В. Вечный диалог: Родина и я.— Ригас Балес, 1979, 9 окт.
9. Гаврилова Н. Богуслав Мартину.— М., 1974.
10. Гаудримас Ю. Композиторы и музыковеды Советской Литвы.— Вильнюс, 1978.
11. Гинзбург С. Римский-Корсаков и подготовка деятелей национальных музыкальных культур народов СССР.— В кн.: Из истории музыкальных связей СССР. Л., 1972.
12. Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове.— М., 1956.
13. Гордийчук Н. Украинский симфонизм.— В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР. М., 1979.
14. Григ Э. Французская и немецкая музыка.— В кн.: Э. Григ. Избранные статьи и письма. М., 1966.
15. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования.— Л., 1962.
16. Должанский А. Александрийский пентахорд в музыке Шостаковича.— В кн.: Должанский А. Избранные статьи. Л., 1973.
17. Ершова Е. Тематическая основа художественной слитности циклических форм в квартетах Мясковского.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1979, вып. 4.
18. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60—70-х годов.— В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР. М., 1979.
19. Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский.— М., 1966.
20. Кандиновский А. О симфонизме Рахманинова.— Советская музыка, 1974, № 4.
21. Келдыш Ю. Симфоническое творчество.— В кн.: Глазунов. Исследование. Материалы. Публикации. Письма. Л., 1959, т. 1.
22. Клотиньш А. По следам съезда.— Советская музыка, 1973, № 7.
23. Конен В. Ассоциативное и специфическое.— Советская музыка, 1966, № 12.
24. Крейн Ю. Симфонические произведения Клода Дебюсси.— М., 1962.
25. Крейтнер Г. Пятая симфония Я. Иванова.— Советская музыка, 1947, № 3.
26. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений.— М., 1967.
27. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1967.
28. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.— М., 1976.
29. Михеева Л. Тематические связи и замыслы Первой — Четвертой симфоний Малера.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1969, вып. 9.
30. Моренов В. Памяти друга и учителя.— В кн.: С. С. Прокофьев. Статьи и воспоминания. М., 1979.
31. Николаева Н. Симфонии П. И. Чайковского.— М., 1958.
32. Раабен Л. Советский инструментальный концерт.— Л., 1967.
33. Рыжкова Н. К вопросу об индивидуализации формы.— В кн.: Стилистые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов. Л., 1979.
34. Сабинаина М. Шостакович-симфонист.— М., 1976.
35. Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова.— М., 1964.
36. Сохор А. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1977, вып. 15.
37. Стенограмма первого пленума Союза композиторов Латвийской ССР, 3—4 июня 1946 года.
38. Сысоева Е. Некоторые вопросы симфонизма А. Онеггера.— В кн.: Из истории зарубежной музыки. М., 1971.
39. Тараканов М. Проблемы конфликта в симфонической музыке.— Советская музыка, 1954, № 10.
40. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева.— М., 1968.
41. Творческие планы.— Советская музыка, 1953, № 1.
42. Тигранов Г. О национальном и интернациональном в советской симфонии.— В кн.: Музыка в социалистическом обществе. Л., 1969.
43. Хохлов Ю. Новые скрипичные концерты.— Советская музыка, 1952, № 5.
44. Цуккерман В. Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке.— М., 1957.
45. Цуккерман В. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова.— В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975, вып. 2.
46. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века.— М., 1964.

47. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире.— М., 1966.
48. Ярустовский Б. и Туманина Н. Симфоническое творчество и инструментальный концерт.— В кн.: История музыки народов СССР. М., 1973, т. 4.
49. Astorðdesmitā Oktobra jubilejai.— Literatūra un māksla, 1977, 30. des.
50. Dārziņš V. Simfonij, koncerts, operā.— Rīts, 1937, 19. des.
51. Dārkēvičs A. Tikšanās ar Dmitriju Šostakoviču.— Literatūra un māksla, 1963, 30. nov.
52. Gr(aubiņš) J. Jaunumi simfonijkoncertā.— Brīvā zeme, 1938, 26. februārī.
53. Grāvītis O. Simfoniskā orķestra trīsdesmitā sezona.— Cīņa, 1974, 28. sept.
54. Ivanovs J. Dzīves krāspā varavīksne.— Cīņa, 1972, 20. sept.
55. Ivanovs J. Lai tālu skan mūzikas dzidrā balss.— Cīņa, 1963, 22. dec.
56. Ivanovs J. «Mieru» — Literatūra un māksla, 1962, 25. maijā.
57. Ivanovs J. Rakstisim mūziku, ko tauta var saprast.— Literatūra un māksla, 1948, 28. febr.
58. Kārklīnš L. Dzimtenes skanīgā gaita.— Rīgas Balss, 1981, 3. dec.
59. Klotiņš A. Atmiņas Ā. Skultes autorkoncertā.— Literatūra un māksla, 1975, 9. maijā.
60. Krastiņš V. Rīga — Gorkija — Berlīne — Iževska — Rīga.— Literatūra un Māksla, 1983, 1. jūn.
61. Kuplīnot tautu draudzību. L. Kārklīņa saruna ar Jāni Ivanovu.— Rīgas Balss, 1976, 2. jūn.
62. Līriņskis H. Piezīmes par Latvijas komponistu daiļradi.— Māksla, 1964, Nr. 1.
63. Sasniegumi un trūkumi mūsu komponistu daiļradē.— Literatūra un māksla, 1957, 15. jūnijā.
64. Upītis A. Latviešu padomju literatūras desmit gadi.— Literatūra un māksla, 1950, 11. jūn.
65. Vītoliņš Jēk. Jāņa Ivanova 3. simfonija.— Mūzikas Apskats, 1938, Nr. 10/11.
66. Zālīte M. Latvijas padomju komponista jaunā simfonija.— Cīņa, 1945, 24. nov.
67. Zālītis J. D. Šostakoviča jaunāko piekto simfoniju...— Jaunākās ziņas, 1938, 29. okt.

#### ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ЯНИСЕ ИВАНОВЕ

- Берзиня В. Повесть о нашей жизни.— Советская музыка, 1965, № 7, с. 41—42.
- Бите И. О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60—70-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.— Вильнюс, 1985, 23 с.
- Витолиньш Я. Иванов Янис. Шестая симфония. Девятая симфония.— В кн.: Советская симфония за 50 лет. Л., 1967, с. 110—119.
- Витолиньш Я. Седьмая симфония Яниса Иванова.— Советская музыка, 1954, № 8, с. 17—23.
- Грюнфельд Н. История латышской музыки.— М., 1978.
- Грюнфельд Н. Янис Иванов.— М., 1959.
- Карклиньш Л. «Большая серьезность, этическая чистота».— Советская музыка, 1976, № 11, с. 9—13.
- Карклиньш Л. Взглядом современника.— Советская музыка, 1966, № 6, с. 32—36.
- Карклиньш Л. Латвийская симфоническая музыка.— Л., 1981.
- Карклиньш Л. Некоторые черты стиля Яниса Иванова.— В кн.: Очерки музыкальной культуры Советской Латвии. М., 1965, с. 100—120.
- Карклиньш Л. Симфоническая музыка.— В кн.: Музыкальная культура Латвийской ССР. М., 1976, с. 114—144.
- Карклиньш Л. Среди своих современников.— Советская музыка, 1981, № 11, с. 15—18.
- Клотинь А. Заметки о прибалтийском симфонизме.— Советская музыка, 1969, № 5, с. 19—25.
- Клотинь А. Новая ступень развития.— Советская музыка, 1971, № 5, с. 11—15.
- Клотинь А. По следам съезда.— Советская музыка, 1973, № 7, с. 26—32.
- Клотинь А. Стилистические черты современной латышской музыки.— Очерки музыкальной культуры Советской Латвии. Л., 1971, с. 3—44.
- Клотинь А. Эстетика прочтения фольклора.— Советская музыка, 1972, № 2, с. 16—23.
- Линденберг В. Ленинская симфония Яниса Иванова.— Советская музыка, № 4, с. 12—14.
- Печерский П. Восьмая симфония Яниса Иванова.— М., 1961.
- Печерский П. Девятая симфония Я. Иванова.— Советская музыка, 1961, № 1, с. 46—49.
- Печерский П. Заметки о латышской советской симфонической музыке. Статьи музыковедов Прибалтики.— М., 1968, с. 5—41.
- Семенов Ю. Фортепианный концерт Я. Иванова.— Советская музыка, 1960, № 6, с. 142—143.
- Хохлов П. Новые скрипичные концерты.— Советская музыка, 1952, № 5, с. 11—19.

- Брежнев В. Хоровое творчество Я. Иванова.— Рига, 1985, 69 с.
- Берзиня В. Симфония жизни: Творческий путь Яниса Иванова.— Рига, 1964, 236 с.
- Грюнфельд Н. Музыка Советской Латвии.— Рига, 1976, 260 с.
- Грюнфельд Н., Красинская Л., Линденберг В. и др. Всеобщая история музыки/Под редакцией Н. Грюнфельда.— Рига, 1985, ч. II, с. 181—191.
- Карклиньш Л. Жанровая типология симфонизма.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1985, с. 26—40.
- Карклиньш Л. О творчестве Яниса Иванова.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1977, с. 143—150.
- Карклиньш Л. Проявление национального начала в симфонической музыке Яниса Иванова.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1969, с. 85—108.
- Карклиньш Л. Развитие жанра симфонии в латышской музыке.— Рига, 1983, 42 с.
- Карклиньш Л. Симфонизм Яниса Иванова.— Рига, 1978, 200 с.
- Карклиньш Л. Симфонизм Яниса Иванова.— Максла, 1981, № 4, с. 28—30.
- Карклиньш Л. Симфоническая музыка в концертной жизни Латвии.— Рига, 1982, 54 с.
- Карклиньш Л. Симфонические произведения в латышской музыке.— Рига, 1973, 326 с.
- Клотыньш А. О нашей современной музыке.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1965, с. 7—46.
- Клотыньш А. Обобщая вторую половину 60-х годов.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1970, с. 54—109.
- Клотыньш А. Творчество — обобщение 70-х годов и первые контуры 80-х годов.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1983, с. 6—55.
- Красинская Л. Латышская симфоническая музыка 20—30-х годов XX века.— Рига, 1983, 131 с.
- Красинская Л. Программная симфоническая музыка в Советской Латвии.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1965, с. 171—214.
- Лейте И. О музыкальной драматургии.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1980, с. 25—54.
- Медыньш Я., Вернерс А. Творчество Яниса Иванова и характерные черты стиля.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1958, с. 167—196.
- Торганс Я. Вопросы типологии концертного жанра в музыке XX века.— Рига, 1984, 58 с.
- Яунслайете Д. Ритмика Яниса Иванова в системе словесного и музыкального творчества.— В кн.: Латышская музыка. Рига, 1982, с. 83—106.



# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Азарова Л. 58  
Амбразас А. 96, 100  
Арановский М. Г. 83, 100  
Асафьев Б. В. 32, 35, 100

Байорас Ф. 97  
Баласанян С. А. 97  
Барисон П. 11, 12, 13  
Барсова И. А. 92, 93, 100  
Барток Б. 28, 55, 99  
Баснер В. Е. 95  
Бах И. С. 60, 65  
Белый В. А. 26  
Берзиня В. 104  
Бетховен Л. 11, 85  
Бите И. 101  
Бобровский Б. П. 96, 100  
Бородин А. П. 22, 23, 35, 36, 38  
Бражинскас А. 97  
Брамс И. 4, 11  
Брежнев В. 102  
Бриедс В. 100  
Брукнер А. 4, 11  
Бунин Р. С. 95

Вагнер Р. 11, 14, 22, 81  
Вайнберг М. С. 95  
Вебер К. М. 81  
Верди Дж. 21  
Вивальди А. 59  
Витол Я. 3, 12, 13, 19, 36, 98  
Витолинш Е. 15, 101

Гаврилова Н. 100  
Гарута Л. 11  
Гаудримас Ю. 96, 100  
Гедике А. Ф. 12  
Гершвин Дж. 29  
Гинзоург С. Л. 19, 103  
Глазунов А. К. 4, 11, 15, 35, 98  
Глиэр Р. М. 12  
Гнесин М. Ф. 33, 100  
Гордсичук Н. М. 100  
Гравитис О. 3, 68  
Гражинас А. 97  
Граубинш Е. 11, 12, 13  
Григ Э. 12, 13, 19, 100  
Гринблат Р. С. 9, 48  
Гринупс А. 10, 93, 95, 96, 97  
Грюнфельд Н. 101

Дарзинш В. 13  
Дебюсси К. 4, 12, 20, 22, 23, 25, 98  
Дмитриев А. Н. 66, 100  
Должанский А. Н. 100

Ермакс Р. 3  
Ершова Е. 85, 100

Задецкий В. В. 97, 100  
Залитис Э. 3

Залитис Я. 12  
Заринь М. 9, 11, 12

Иконников А. А. 100  
Индра Ю. 96  
Ищенко Ю. Я. 97

Калининш Алфред 13  
Калининш Иммант 10, 48, 97  
Калсон Р. 9, 48, 93, 97  
Кандинский А. И. 100  
Караев К. А. 97  
Каретников Н. Н. 95  
Карклининш Л. 2, 102  
Карлсон Ю. 3, 80, 97  
Келдыш Ю. В. 100  
Кепитис Я. 10, 11, 97  
Клотынш А. 10, 62, 102  
Клюзнер В. Л. 95  
Конен В. Дж. 8, 100  
Красинская Л. 105  
Крейн Ю. Г. 100  
Крейтнер Г. Г. 100

Лейте И. 102  
Ленин В. И. 56, 94  
Линденберг В. 102  
Лист Ф. 4, 11  
Литинский Г. И. 47  
Лиштитис Я. 97  
Лятошинский Б. Н. 95

Мазель Л. А. 33, 100  
Малер Г. 8, 23, 28, 34, 57  
Мартину Б. 60  
Матавич Л. 13  
Медвинш Язеп 11, 13, 21  
Медвинш Янис 13  
Медвинш Я. К. 102  
Медушевский В. В. 63, 65, 100  
Межелайтис Э. 96  
Мендельсон Ф. 11  
Мирзоян Э. М. 97  
Михеева Л. В. 100  
Моренов В. В. 100  
Моцарт В. А. 11  
Мясковский Н. Я. 9, 12, 23, 83, 94, 95

Нерис С. 96  
Николаева Н. С. 16, 100

Онеггер А. 3, 5, 8, 28, 42, 50, 51, 62, 63, 85  
Оре Р. 3  
Ошкалис О. 26

Палмоните Д. 96, 100  
Паулс Р. 3  
Пейко Н. И. 97  
Печерский П. 102  
Плакидис П. 10

- Платон 21  
 Попов Г. Н. 97  
 Пригожин Л. А. 95  
 Прокофьев С. С. 8, 12, 15, 27, 28, 29, 73, 75, 83, 94, 95  
 Пурас З. 56, 83, 99
- Раабен Л. Н. 36, 100  
 Равель М. 4, 12, 23, 24  
 Раманс Г. 10, 93, 96, 97  
 Рахманинов С. В. 4, 18, 33, 42, 86  
 Рачюнас А. 96  
 Рекашюс А. 97  
 Римский-Корсаков Н. А. 4, 11, 15, 18, 19, 20, 36  
 Рыжкова Н. 7, 100  
 Рязтс Я. 96
- Сабинина М. Д. 84, 100  
 Семенов Ю. 104  
 Сибелиус Я. 12  
 Скрябин А. Н. 11, 12, 14, 19, 21, 22, 23, 25  
 Скулте А. 10, 11, 12, 13, 47, 93, 95, 96, 97  
 Слонимский С. М. 95  
 Солонцов А. А. 100  
 Сохор А. Н. 97, 100  
 Станкович Е. Ф. 97  
 Стравинский И. Ф. 11, 12, 15, 29, 49  
 Судмалс И. 26  
 Сухрабкалс Я. 41  
 Сысоева Е. Е. 100
- Тараканов М. Е. 75, 91, 100  
 Титринов Г. Г. 94, 100  
 Тищенко Б. И. 97
- Уинт А. 19
- Франк Ц. 4, 14
- Хачатурян А. Н. 26, 27, 30, 94  
 Хиндемит П. 3, 10  
 Хохлов Ю. Н. 100, 101
- Чукаерман В. А. 20, 84, 100
- Чайковский П. И. 4, 11, 14, 15, 16, 17, 23, 24, 25, 35, 50, 85, 98
- Шамо И. Н. 97  
 Шендеровас А. 97  
 Шлифштейн С. И. 26  
 Шнейерсон Г. Н. 100  
 Шнефогт Г. Л. 3, 12, 98  
 Шостакович Д. Д. 11, 12, 27, 28, 29, 36, 38, 42, 44, 47, 51, 62, 83, 84, 85, 94, 95, 96, 97  
 Штогаренко А. Я. 97  
 Штраус Р. 11  
 Шуман Р. 11
- Шедрин Р. К. 95
- Эйвфелде М. 3  
 Эсхил 21
- Юзелюнас Ю. А. 96, 97
- Ярустовский Б. М. 28, 94, 102  
 Яунслайнете Д. 102
- Darkēvics A. 102  
 Dārzīņš V. 102
- Graubiņš J. 102  
 Grāvēitis O. 102
- Kārklīņš L. 102  
 Klotīņš A. 102  
 Krastiņš V. 102
- Litīniskis H. 102
- Upītis A. 102
- Violiņi Jēkabs 102
- Zālītis J. 102  
 Zāļiņe M. 102

# СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА . . . . .	3
ВВЕДЕНИЕ . . . . .	4
ГЛАВА I. Певец природы (1933—1940) . . . . .	11
Первая сюита «Латгальские картины» . . . . .	14
Третья симфония . . . . .	15
Концерт для виолончели с оркестром . . . . .	17
«Поднебесная гора», симфоническая картина . . . . .	19
«Радуга», симфоническая картина . . . . .	20
ГЛАВА II. В пору круговорота времени (1940—1947) . . . . .	21
Четвертая симфония «Атлантида» . . . . .	21
Пятая симфония . . . . .	26
ГЛАВА III. Народный трибун (1948—1958) . . . . .	31
Шестая (Латгальская) симфония . . . . .	31
Концерт для скрипки с оркестром . . . . .	36
Седьмая симфония . . . . .	37
Восьмая симфония . . . . .	39
«Лачплесис», симфоническая картина . . . . .	41
ГЛАВА IV. В защиту мира (1959—1960) . . . . .	41
Концерт для фортепиано с оркестром . . . . .	42
Девятая симфония . . . . .	42
Десятая симфония . . . . .	45
Одиннадцатая симфония («Печальная поэма») . . . . .	52
ГЛАВА V. Прославление гуманизма . . . . .	53
Двенадцатая симфония . . . . .	53
Тринадцатая симфония . . . . .	56
ГЛАВА VI. В зеркале пережитого (1971—1975) . . . . .	59
Четырнадцатая симфония . . . . .	59
Пятнадцатая симфония . . . . .	61
Шестнадцатая симфония . . . . .	64
ГЛАВА VII. Лицом к современности (1976—1983) . . . . .	69
Семнадцатая симфония . . . . .	69
Восемнадцатая симфония . . . . .	72
Симфониетта . . . . .	74
Девятнадцатая симфония . . . . .	75
Двадцатая симфония . . . . .	77
Двадцать первая симфония . . . . .	80
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. СИМФОНИЗМ ЯНИСА ИВАНОВА . . . . .	83
ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ИВАНОВА . . . . .	101
СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ . . . . .	103
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ЯНИСЕ ИВАНОВЕ . . . . .	104
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . .	106

60 коп.



B00000005458295

