

Інна Карачевцева

ДВИЖЕНИЕ КАК ФАКТОР ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЦЕЛОГО В СОНАТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО *F-DUR* Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Движение – одна из фундаментальных универсалий бытия, обеспечивающая пространственно-временное единство мира. Как категория музыкальной науки оно не получило широкой многосторонней разработки. Чаще всего это понятие употребляется в едином контексте с ритмом, темпом, агогикой, то есть – музыкальным временем. Например, Е. Ручьевская трактует ритм как *функцию* движения, а темп – как его *скорость* во времени и пространстве [6, с.5-6]. Исходя из этого, можно предположить, что в иерархии представлений о временной координате музыкального искусства движение занимает позицию наиболее общего явления, а ритм и темп выступают его атрибутивными свойствами.

Не углубляясь в рассуждения методологического характера, заметим, что движение может трактоваться не только как свойство музыкальной материи, но и как интонационно-звуковое воплощение этого абстрактного понятия. Иначе говоря, движение может служить в музыкальном произведении, с одной стороны, организующим началом музыкальных времени и пространства, с другой стороны, – носителем образных ассоциаций. Тем самым движение выступает в двух ипостасях: логико-функциональной и выразительной. В первом случае оно лежит в основе развития музыкальной мысли, во втором – служит носителем семантического начала.

Напомним, что *движение как фактор организации музыкального целого* во многом определило барочный тип контраста. В первичной паре «павана – гальярда» видится не только зарождение формулы «медленно – быстро», но и сопоставление различных движений. Показательно, что для обозначения, скажем, медленного темпа в эту эпоху сформировался комплекс словесных обозначений, указывающих не столько на скорость движения, сколько на его характер: *adagio, lento, largo, grave* и пр. Далеко не все быстрые темпы, используемые вплоть до наших дней, связаны непосредственно со скоростными показателями, например, *vivo* или *vivace* – скорее живо, чем быстро, а средний – *sostenuto* – скорее сдержанно, чем умеренно. В барочной инструментальной многочастной композиции именно контраст движений служил существенным средством организации целого: в трио-сонате, *concerto grosso*, сольном концерте, сюите. Этот же принцип отражён в сонатно-симфоническом цикле, где он действует наряду с другими факторами.

Отголосок барочной традиции ощутим в некоторых образцах музыки XX века, в частности, в «Симфонии в трёх движениях» И. Стравинского и его же «Движениях» для фортепиано и оркестра. Любопытно признание композитора в связи с финалом «Симфонии псалмов», начало которого, по его словам, инспирировано видением колесницы Ильи-пророка, возносяще-

гося на небеса [2, с.186]. Комментируя вдохновляющую силу визуальных наблюдений на творческое вдохновение мастера, М. Друскин замечает: «Предмет, находящийся в статике, не поддаётся живописанию звуками. Но когда предмет находится в движении, то аналогически музыка может воспроизвести характер этого движения – его темп (меру скорости), ритм (модус периодичности), амплитуду (степень интенсивности) и т. д. Так происходит трансформация зрительного образа в музыкальный» [2, с. 189]. Учёный выделяет движение в качестве специального предмета рассмотрения в творчестве И. Стравинского.

В музыке XX века к ряду сочинений, объединённых по принципу контраста движений, можно отнести «Гробницу Куперена» М. Равеля и «Сюиту» *op.* 14 Б. Бартока. В первом случае, возрождая старинную сюиту, композитор связывает движение с различными типами пластики, что находит наиболее последовательное выражение в трёх танцевальных номерах: Форлана, Ригодон, Менуэт, и заключительной Токкате. Что касается другого из упомянутых произведений, то в отсутствие танцевальности движение выступает как бы в чистом виде, меняя свой характер в первых трёх моторных частях и словно застывая в финальной медитативной.

В романтическую эпоху контраст движений проникает внутрь отдельных пьес и частей цикла. Например, в средней части *Adagio* Восьмого скрипичного концерта *op.* 47 Л. Шпора («В форме вокальной сцены») при неизменном темпе движение оживает за счёт более коротких длительностей, триольной пульсации, «полётности» мелодии. В Мазурке *op.* 17 № 4 Ф. Шопена комплекс ритмических, фактурных, структурно-тематических средств в условиях сквозной танцевальности служит созданию глубинной антитезы крайних и средней частей на временной (ныне – когда-то) и семантической (лирика – жанровость) оси. В сонатном *Allegro* Пятой симфонии П. Чайковского каждая из многочисленных тем излагается в ином движении: маршевом, скерцозном, вальсовом и пр. На контрасте движений построен цикл Третьей симфонии композитора.

Выразительная ипостась движения раскрывается в самом тематизме, где оно опредмечивается в качестве музыкального образа. Так, буквально в каждой риторической фигуре эпохи барокко кроется тот или иной тип движения: прямолинейный восходящий или нисходящий (*anabasis, catabasis*), осложнённый (*passus duriusculus*), круговой (*circulatio*). Названные и другие фигуры представляют собой «визуализированную» конфигурацию различных движений в пространстве. Данное явление в барочной риторике отсвечивает и в других случаях. Например, *dubitation* (сомнение) – это «цепочки отклонений, модулирование, остановка в развитии, как бы застревание» [3, с.75]. На первый взгляд, нивелирование движения в этой фигуре означает прекращение всякого движения. Однако создаваемая ею ситуация психологической напряжённости позволяет видеть в ней готовность к последующе-

му изменению. Не случайно Е. Ручьевская усматривает в движении единство континуальности и дискретности [6, с.6].

Любопытное истолкование общих форм движения в *Concerto grosso* Г.Ф. Генделя предлагает В. Широкова. «Образ механического движения, как одна из сторон многозначной картины мира, развёртывающейся в процессе совместного музицирования, – пишет исследовательница, – становится составной частью образной системы барочного концерта в целом» [7, с.83]. Несмотря на, казалось бы, некоторую интонационную, а, следовательно, смысловую нейтральность, механическое движение способно породить особую драматургическую ситуацию, вступая в отношение антитезы с одушевлённостью, отмечая возникающую диалогичность этих семантических начал. В. Широкова указывает на неустойчивость амплуа различных носителей движения. Так, по её наблюдению, «и репетиции, и фигуры вращения могут ассоциироваться не только с образом механического движения, но, при определённых условиях, и с его противоположностью» [7, с. 89]. Наиболее важной для направленности анализа форм и функций движения представляется мысль В. Широковой, согласно которой именно «метрическая пульсация в своей первоизданной сущности», а «не звуковысотная линия» становится носителем художественной информации, причём её «жизнь» в рассматриваемых ею *Concerto grosso* представляет собой ритмический контрапункт [7, с.68]. Семантическую подоплёку движения в концертах Г.Ф. Генделя музыковед видит в механической игрушке, широко распространённой во времена композитора. Вместе с тем, его можно истолковать как носитель бесконечности, что не менее характерно для времени господства полифонии (например, бесконечный канон).

В эпоху барокко, как известно, широкое распространение получила токкатность, призванная отразить вечность времени. В ином ракурсе она проникает и в музыку XX столетия, сосуществуя с широко понимаемой остиатностью, как регулярной, так и нерегулярной ритмической пульсацией.

Приведенные примеры, казалось бы, характеризуют лишь определённые периоды истории музыки – барокко и XX век. Вместе с тем, романтическое искусство также тяготеет к воссозданию «чистого» движения как особого способа раскрытия образных представлений. «Целый ряд жанров романтической фортепианной миниатюры, – пишет К. Зенкин, – культивирует фигурационное изложение <...> это не излучение чувства из глубин внутреннего мира <...>, а слияние с внешней стихией <...>» [4, с.10]. Если в эпоху барокко образ движения запечатлевался, прежде всего, в прелюдии и токкате, то в XIX столетии его носителями, помимо прелюдии, становятся этюд, а также импровизационные моменты в фортепианных пьесах и сонатах. Одновременно не утрачивается преемственная связь с наследием барокко и той смысловой аурой, которую излучали риторические фигуры.

Однако движение в искусстве XIX века запечатлевается не только в образах «внешней стихии», но и как отражение необузданности чувствований,

их противоречивости, примеры чего можно легко обнаружить у Р. Шумана и Ф. Шопена, в частности, в «Крейслериане» первого из них и Второй балладе другого. Напротив, у Ф. Мендельсона в «Сне в летнюю ночь» бесконечное движение ровными шестнадцатыми позволяет создать картину мельтешения таинственных существ. В русской классической музыке аналогичный эффект возникает в «Полёте шмеля» Н. Римского-Корсакова. В XX веке «Движениями» К. Дебюсси назвал одну из пьес фортепианных «Отражений», а А. Онеггер – три симфонических опуса, один из которых получил впоследствии название «Пассифик-231», другой – «Регби», а третий так и остался «Движением № 3».

Особый случай движения – долгие паузы, усиленные фермой. На первый взгляд, они останавливают ход событий, прерывая движение. В действительности, в арсенале музыкального искусства содержится своеобразная «поэтика пауз», направленная на вслушивание в тайную жизнь, происходящую в микро- и макрокосме. Движение здесь утрачивает направленность и приобретает характер невидимых глазом, но ощущаемых внутренним чувством колебаний, соединяясь с пространством молчания. Данный феномен А.В. Михайлов связывает с австрийской традицией, начиная с XIX века [5, с.111-127]. И действительно, он часто встречается в симфониях А. Брукнера, но также у Ф. Листа.

Не менее симптоматично, что семантические связи между искусством барокко и венского классицизма также проявляются в широком использовании типовых формул движения. Словно полемизируя с устоявшейся точкой зрения на сочинения В.А. Моцарта как «инструментальный театр», В. Шуранов выделяет в клавирных сонатах композитора характерные образы как «предметные», присущие *главной* и *побочной партиям*, и общие формы движения как носитель онтологического начала, свойственного *связующим* и *заключительным* разделам сонатного *Allegro*. Через эти формы автор выходит на глубинный уровень содержания моцартовских творений, раскрывающий преемственность произведений венского классицизма с культовой традицией. «Инструментальные пассажи музыки XVIII века, – напоминает В. Шуранов, – свою интонационную природу и символическую глубину черпали из возвышенно-созерцательного звукотворчества – церковного песнопения, выразившего в мелизматическом и юбилейном кружении онтологическую красоту мироздания» [8, с.66].

Обе ипостаси движения нашли отражение в Сонате для скрипки и фортепиано *F-dur* Ф. Мендельсона (1820). Написанная одиннадцатилетним вундеркиндом, она лишена многих качеств, привычно ассоциирующихся с этим композитором. Мы не найдём в ней ни песенной лирики, ни «музыки эльфов», ни романтических порывов. Однако в этом раннем опусе зарождается то качество, которое будет выделять его на фоне композиторов-соотечественников, прежде всего, Р. Шумана. Речь идёт об умении достигать искомого художественного результата путём тщательного отбора не-

обходимых средств, что позволяет рассматривать Сонату как вполне «мендельсоновскую».

Три части цикла классично воссоздают устоявшуюся композиционную и темповую модель. Быстрые крайние части оттеняются медленной в одноименном миноре – ладовая светотень, восходящая к сюитным «дублям». Сонатное *Allegro* и финальное *Presto* однотемны и монообразны, но первое отмечено динамикой развития, заключительное – динамикой движения. Следовательно, в первом случае оно целенаправленно и результативно, во втором равно самому себе. При этом обе названные части содержат различным образом организованную остигатность равными длительностями. В таких условиях говорить о тематическом контрасте между ними довольно трудно. Различие проходит по линии разных движений, представляющих сам образ движения в «чистом» виде. Определенным его модусом предстаёт *Andante* – лирический менуэт как видение прошлого. Таким образом, различные подходы к движению и его типы становятся во главу угла драматургии цикла.

Если *Andante* и финал сохраняют на всём своём протяжении единый тип движения – танцевальный в первом случае и в духе *perpetuum mobile* во втором, то сонатное *Allegro*, в соответствии с характерным для него процессом «преимущественного изменения», по М. Арановскому [1, с.152], содержит некоторое их множество. Основной контраст составляют «предметное», по выражению В. Шуранова, тематическое ядро, выступающее в роли *motto*, и интонационно рассредоточенный материал – своего рода «развёртывание» по аналогии с полифоническими структурами, однако сохраняющее опосредованную связь с «ядром» по типу орнаментальных вариаций. Заметим, что способы развития в вариационном цикле теснейшим образом связаны с последовательным изменением характера движения, что и можно наблюдать в *Allegro* Сонаты Ф. Мендельсона, где эти способы представлены чрезвычайно рельефно, образуя форму второго плана. На протяжении *главной и связующей партий*, представляющих собой тему и две вариации, процессуальность музыкального изложения достигается сменой движения – наряду с гармонией. Само *motto*, имеющее вопросо-ответное строение, складывается из упругого, расположенного по звукам тонического трезвучия «тезиса» и плавного, ритмически равномерного мотива – «антитезиса». Нетрудно убедиться, что под категорию движения здесь попадают пространственные представления, обрисовка двух разных конфигураций: нисходящей прямой линии и кругового рисунка. Это позволяет мыслить его как некоторое пространственно-временное единство, что подкрепляется дальнейшими событиями сонатного *Allegro*.

Итак, начальное *motto* показано крупно, поскольку ему суждено стать отправным моментом для последующего развёртывания музыкальной мысли. Повторенное дважды в виде звеньев секвенции, оно переходит в суммирующий четырёхтакт, где характер движения совершенно меняется. Дроб-

ные длительности с репетиционными повторами, напоминающие буффонную скороговорку, превращают *motto* в весёлую кутерьму, создавая образ оживлённого лицедейства. Продолжая театральные аналогии, можно усмотреть в нарастании активного движения в пределах *главной* и *связующей партий* отзвуки ансамблей-неразберих и финалов комических опер. Заметим, что в те же 1820-е годы, когда создавалась рассматриваемая Соната, Ф. Мендельсон неоднократно обращается к зингшпилю.

Единство пространственно-временных факторов движения демонстрируют *связующая партия*, кадансовая зона *побочно-заключительной* и *разработка*. Композитор активно пользуется в этих разделах формы полифоническими приёмами: канонами и имитациями. В первом случае движение голосов как бы наслаивается, сжимая пространство, во втором – передаётся «по эстафете», образуя прерывно-непрерывную линию. Прерывную, или дискретную, поскольку повтор имитируемых сегментов происходит на разной высоте, непрерывную, или континуальную, поскольку эти сегменты плавно переходят друг в друга.

В медленном менуэте второй части цикла осуществляется тематический и ладовый контраст двух тем-образов, вариантно связанных и объединённых танцевальной остинатностью. Первоначально форма заявлена как двойные вариации (последовательное изложение обеих тем со строгими вариациями на них), однако затем она модулирует в сложную трёхчастную. В изложении первой темы танцевальная трёхдольность в размере 3/8 мягко подчёркивается сопровождающими голосами. Во второй – устанавливается постоянная пульсация ритмической группы «четверть и восьмая», обеспечивающая выдержанность менуэтного движения. В обеих вариациях орнаментирование тем по традиции связано с использованием более мелких длительностей – шестнадцатых. В развивающем эпизоде мы вновь наблюдаем пространственно-временное взаимодействие движений. Так, орнаментирование осуществляется то одновременно с мотивным вычленением, излагаясь в виде двойного контрапункта, то в духе сходящейся-расходящейся графики. В предыктовом разделе сочетаются три разных типа движения: протянутый звук органного доминантового пункта, секвенционное изложение тематического ядра восьмью длительностями, орнаментирующие секвенции – шестнадцатыми. Диспозиции голосов меняются буквально в каждом такте, но контрапункт движений сохраняется.

Абсолютным выражением образа и идеи движения становится финал. В категориях XIX века его можно назвать этюдным. Это виртуозная пьеса, тематизм которой представлен по преимуществу поступенным движением, лишь изредка меняющим свою конфигурацию, превращаясь то в репетиции, то в ходы по звукам аккордов, но неизменно сохраняя равномерность чередования длительностей. Партия фортепиано, в особенности, левой руки, как это характерно для этюда, служит своеобразным метрономом, отсчитывая метрические доли такта. Нарушение инерции движения происходит лишь

на грани разделов: перед *связующей партией*, внутри разработки при смене тональности, а «метроном» умолкает перед разработкой и репризой.

Таким образом, как было продемонстрировано представленным анализом, движение в Сонате *F-dur* Ф. Мендельсона осмысливается как одно из ключевых музыкальных представлений, способных нести значительную семантическую и организующую функции. Заметим, что эти свойства движения будут охотно использоваться композитором в последующие годы, прежде всего, в создании «*Elfenmusik*», приобретая ту меру образной конкретики, которая определяет поэтику романтического искусства.

Подведём некоторые итоги. Движение в музыкальном искусстве служит одним из универсальных явлений. Не совпадая ни с категорией времени, ни с категорией пространства, оно является координатором между ними, превращая пространственные представления во временные и наоборот. Показательно, что движение сохраняет свою значимость в контексте музыкального высказывания на протяжении всей новоевропейской культуры и обретает новую жизнь в композиторском творчестве XX столетия. Изменчивости подлежат лишь семантические его показатели, сама амплитуда которых охватывает всю «мировую вертикаль»: от непосредственного воплощения материально-предметных реалий (движение чего-то) до отвлечённости философских построений (движение как таковое). Определяя характер течения времени, движение оказывается способным преодолевать его линейность и однонаправленность, создавать его особую конфигурацию. Одновременно оно управляет «геометрией» пространства, что проявляется, например, в риторических фигурах барокко и картинной живописности романтиков. Высказанные соображения подкрепляются приведенными в статье наблюдениями над способами пресуществования движения в избранном для анализа музыкальном тексте.

1. Бендицкий А. А. К вопросу о моделирующей функции музыки: Музыка и время / А. А. Бендицкий, М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: [сб. статей] / ред.-сост. М. Г. Арановский. – Изд. 2-е. – М., 2007. – С. 142 – 156.
2. Друскин М. С. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 4. Игорь Стравинский / М. С. Друскин ; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая [и др.] ; Рос. ин-т истории искусств ; СПбГК. – СПб. : Композитор, 2009. – 584 с.: илл.
3. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы / О. И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с., нот – (Вопросы истории, теории, методики).
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – 415 с.
5. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // Музыка в истории культуры: Избранные статьи / А. В. Михайлов. – М., 1998. – С. 111 – 127.
6. Ручьевская Е. Движение и ритм (вместо предисловия) / Е. Ручьевская // Ритм и форма: сб. статей. – СПб., 2002. – С. 5 – 9.

7. Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма *concerto-grosso* в музыке Барокко / В. Широкова // Ритм и форма: сб. статей. – СПб., 2002. – С. 59 – 96.
8. Шуранов В. Смысловый архетип в структуре клавирных сонат Моцарта / В. Шуранов // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. – М., 2009. – С. 60 – 74.

Карачевцева І. Рух як фактор організації музичного цілого в Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur Ф. Мендельсона. Рух розглядається як одна з фундаментальних універсалій буття, що набуває в музичному мистецтві подвійного значення: логіко-функціонального та виразного. З цих позицій аналізується його роль в організації художньої єдності Сонати для скрипки та фортепіано F-dur Ф. Мендельсона.

Ключові слова: рух, бароко, класицизм, романтизм, ХХ століття, Соната, сонатний цикл.

Карачевцева И. Движение как фактор организации музыкального целого в Сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона. Движение рассматривается как одна из универсалий бытия, раскрывающая в музыкальном искусстве в двух ипостасях: логико-функциональной и выразительной. С этих позиций анализируется его роль в организации художественного единства Сонаты для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона.

Ключевые слова: движение, барокко, классицизм, романтизм, ХХ век, соната, сонатный цикл.

Karachevtseva I. This article focuses on movement as one of the universals in objective reality manifesting in musical art in two images: logical-functional and expressive. From this point of view we analyze its role in organization of artistic unity in Sonata for violin and piano F-dur by F. Mendelssohn.

Keywords: movement, Baroque, Classicism, Romanticism, 20th century, Sonata, sonata cycle.

Николай Колотиленко

РИХАРД ШТРАУС. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ЛЕПЕСТКИ ЛОТОСА»: РИТМО-ИНТОНАЦИОННЫЙ И ТЕМПОВЫЙ ФАКТОРЫ СТАНОВЛЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ

Что такое драматургия? Наверное, самым лаконичным и, в то же время, обобщенным будет ответ – система взаимодействия образов и принципов их развития, выражающая в итоге концепцию произведения. Сам феномен драматургии присущ, преимущественно, временным, процессуальным видам искусства достаточно сложного содержания, порожденного векторными трансформациями исходного базового первоисточка. В свою очередь са-