

14. *Roose F. An Illustrated Handbook // Art History (New York Macmillam Co, 1938). – P. 144.*

Олег Федорков. Исторические прототипы ансамбля тромбонов. Рассматриваются исторически сложившиеся явления тромбового исполнительства (от Средневековья до XV в.): инструментарий, генезис, этапы становления.

Ключевые слова: ансамбль тромбонов, генезис, прототип, инструментарий.

Федорков О. Історичні прототипи ансамблю тромбонів. Розглядаються історично усталені явища тромбового виконавства (від Середньовіччя до XV ст.): інструментарій, генеза, етапи становлення.

Ключові слова: ансамбль тромбонів, генеза, прототип, інструментарій.

Fedorov O. Historical prototypes of the ensemble of trombones. Under consideration are historically formed phenomena of the trombone performance (from the Middle Ages to the XVth century) : set of instruments genesis and stages of formation.

Key words: ensemble of trombones, genesis, prototype, set of instruments.

УДК 78.071.1

Ольга Фекете

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОНАТЫ ОР. 111, С-MOLL Л. БЕТХОВЕНА

Новаторские черты стиля, особенно ярко выраженные в поздних сонатах Л. Бетховена, до сих пор вызывают напряженные исполнительские поиски и острую музыковедческую полемику. Среди таких произведений – Соната ор. 111. Ее необычная для сонатного цикла двухчастная форма грандиозных масштабов трактуется исследователями как сопоставление двух полярных миров. Драматургия же цикла в целом нередко остается «книгой за семью печатями».

Цель статьи – исследовать художественное пространство 32-й сонаты Л. Бетховена в свете действия интенциональных векторов Преодоления и Преображения.

Для «героического периода» творчества Бетховена интенциональный вектор *Преодоления*, ассоциирующийся с образом борца, бунтаря являлся господствующим. Роль сферы Преодоления в произведениях позднего периода бетховенского творчества подвергается смысловой трансформации: триумф достигнутой цели утрачивает значение окончательного результата и становится лишь одним из этапов духовного поиска¹.

Движение к бытийственным смыслам в позднем периоде творчества сопровождается рождением *интенционального вектора Преображения*, связанного с модусом созерцания и постижения сакральных истин. Авторитетные исследователи отмечают: «монументально-величественный склад мысли, тяготение к космическим масштабам, итоговое положение лирико-созерцательных частей, новая философская концепция цикла с кодой-просветлением» [8]; «образы высокого парения духа» [2].

Драматургический стержень сонаты Бетховена *c-moll*, op. 111 исследователи творчества композитора преимущественно рассматривают как контрастное сопоставление двух миров. В трактовках сонаты отмечают разные подходы. Так, Г. Ермакова акцентирует романтический дуализм [4, с. 235], а Ю. Кремлев – синтез драматического и эстетического [7, с. 321]. В трансцендентном ключе рассматривает соотношение частей сонаты и Р. Роллан: «*Двухчастность необходима – это вопрос и ответ. В конце первой части нет успокоения, нет отдыха. Душевный мир не завоеван, победа ускользает. Но в этой сдаче оружия таится и надежда, источник обретения мира. А в Ариэте Бетховен “подлинный владыка жизни”. Здесь “бесконечная греза”, “высочайшее спокойствие”, безмятежность, могущество которой скрыто под почти неподвижной улыбкой Будды*» [7, с. 316].

В том же русле раскрывает концепцию произведения С. Павчинский: «*“Трагическое” снимается путем слияния с природой, которая трактуется не через жанр пасторальности, а гораздо более обоб-*

¹ В этой связи В. Конен отмечает: «Его чувство согласия с миром рождается почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как торжество завоеванной победы, как героическое жизнеутверждение, как триумф высокой мысли над земными страстями возникает у Бетховена гармония с человечеством и вселенной» [6, с. 179].

ценно, посредством выражения бесконечности мироздания, олицетворенной в картине звездного неба» [10, с. 65].

Идея Преображения в творчестве Л. Бетховена оказалась созвучной русской исполнительской школе, выросшей из традиций духовного реализма и религиозно-философской мысли. Прочтение последней фортепианной сонаты Бетховена выдающимися русскими пианистами М. Юдиной, С. Рихтером, Г. Соколовым воплощают Преображение души как итога человеческой жизни. Реализация идеи Преодоления неизбежно вызывает дух синергии.

Темы, связанные с идеей Преодоления, лаконичны и характерны. Преобладание активных ямбических ходов (часто на уменьшенные интервалы), пунктирный ритм, изломанный мелодический профиль придают этим мотивам предельную внутреннюю напряженность. Так построены тема вступления и главная партия (Г.П.) Сонаты ор. 111, венчающие эволюционный путь бетховенского тематизма, начатый в сонатах ор. 2, № 1, 2; ор. 26; ор. 90, свидетельствуют о высших достижениях музыкального мышления эпохи.

Мотивная символика (А. Швейцер) темы вступления и Г.П. формирует «концептуальную ось» первой части: мотив «грехопадения» (нисходящие затактовые скачки на ум.7 и ум.4 с опорой на вводный тон) и порожденный ими мотив «креста» – причина происходящего и импульс к движению по Преодолению. Конфликтное сопряжение тематических элементов выполняет функцию динамического импульса. Переосмысление тематических соотношений влечет за собой специфические приемы развития. *«...Каждая тема экспонируется кратко, в законченной форме, как тезис... Утверждается романтический прием развития тематизма – переинтонирование, образная трансформация»,* – пишет Н. Горюхина [3, с. 102-103].

Рассмотрим связующий раздел экспозиции, написанный в форме фугато, где господствует разработочность. Бетховену удается достичь уникального синтеза мотивной разработки и полифонического развертывания: элементы тем экстраполируются в различные фактурные пласты, тематические элементы наполняют пассажи, лишая их статуса «общих форм движения». Переход к П.П., а от нее – к заключительной характеризуется цепляемостью мотивов, «прорастающих» друг из друга.

В разработке тематические вторжения, стретты, комплементарная ритмика преодолевают жесткость метрической структуры. Линеарное развертывание тематического зерна высвобождает энергию непрерывного движения. Разработка буквально «врывается» в репризу. Особенно впечатляет исполнение фугато Г. Гульдом. Пианист обращается к барочному типу звукоизвлечения, наполняя формы движения энергией фактурно-динамических пластов.

Семантика Преодоления создается и с помощью *метроритма*. Ритмическая энергия сокрыта: 1) в пунктирных ритмах (двойной пунктир темы вступления); 2) в сочетании равномерной ритмической пульсации с длительными волнами динамического нарастания, трактованными как рост и спад напряжения (сферы вступления, Г.П., заключительной партии); 3) в резких акцентах *sf*, имеющих функцию энергетических прорывов; 4) в преодолении метрической опоры мотивным либо фразовым ударением, вызванным несоответствием ритмической структуры мотива тактовому размеру (П.П.); 5) в сочетании упругой остинатности и полиритмии (переход к заключительной партии в репризе); 6) в сдерживании темпа в моментах нарастания звучности, совмещении кульминационной зоны с участками замедленного темпа.

Интенция Преодоления определяет особенности *интонирования* I части сонаты: до предела насыщенные напряженностью скачки осознаются как моменты преодоления препятствий. Так, уже во вступлении посредством целого семантического комплекса формируется интенциональный вектор Преодоления: напряженность звучания ум. 7 и уменьшенного септаккорда, двойной затактовый ямбический пунктир, мощное центростремительное движение к «точке» (трезвучие *G-dur*) и сменяющая ее центробежная «лавина» арпеджио, динамика динамической волны (*diminuendo – crescendo*), троекратное восходящее проведение темы (шаг секвенции – ч. 4). О грандиозности свидетельствуют фактурные унисоны, аккордовый тип изложения, новаторский принцип сдвоенной аппликатуры, регистровый охват всего пространства клавиатуры. Педаль, предписанная Бетховеном, рождает необходимый эффект «вселенского резонанса».

Первый круг движения по Преодолению (вступление) не достигает цели, что отражено динамическим угасанием, тесситурным сжати-

ем (тт. 6-11). Итогом становится формирование комплекса психологического напряжения (тт. 11-16): фигуры скорби (ритмическое *ostinato* с двойным пунктиром в кадансах), тяжелого шага (секундовые расщепления унисонов, усиленные синкопами *sfp*, в нисходящем секвенционном движении).

Образное ядро Г.П. составляет сплав мотивов грехопадения и крестного пути. Эта деталь неожиданно проясняет бетховенское указание «*Allegro con brio ed appassionato*», что нередко ставило в тупик интерпретаторов. В едином энергетическом потоке Г.П. вновь концентрируются средства, которые традиционно связываются с интенцией Преодоления (восходящие скачки мотивов на интервал ум.5, подчеркнутые sforцандо, прогрессия структур дробления (мотив = такту (тт. 23 – 24), мотив = $\frac{1}{2}$ такта (тт. 24-25), мотив = $\frac{1}{4}$ такта (т. 26)), преодоление метрического акцента фразовым). Средствами динамизации являются скандированные унисоны *tutti*.

В Первой части сонатного цикла представлено несколько этапов Преодоления. Стимулами к возрождению этого движения каждый раз становятся различные средства. Так, естественное угасание энергии порыва во втором проведении темы (т. 29-31) сменяется волевым преодолением – яркой вспышкой динамического вторжения, обостренной встречным движением голосов. В этой связи обратим внимание на экстраординарную функцию динамики в фортепианных произведениях Бетховена в целом (и в последней сонате, в частности).² В качестве дополнительного энергетического импульса задействованы нетрадиционные для сонатной формы приёмы имитационного и остинатного развития. Итогом устремленного движения у Бетховена становится преодоление стадии замыкания (т. 35), трансформирующейся в импульс к действию. Неистовость новой волны усугубляется образным контрастом: каданс (тт. 34-35) – это «выход» на психологический уро-

² О специфике бетховенской динамики читаем у А. Аронова: «Динамику Бетховена можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, как «*dinamica subita*». Наиболее типичные для Бетховена динамические приемы – сопоставление контрастных динамических уровней. Акцентировка и нюанс $p < p$ (то есть *crescendo*, которое в кульминационной точке внезапно обрывается *piano*)» [1, с. 33]. Динамика, таким образом, становится средством формообразования, отграничивая структурные рамки сонаты, «сюжетные повороты».

вень, снабженный атрибутами эмоциональной насыщенности (микродинамика в большой градации колебаний, аккорды альтерированной двойной доминанты, «отодвигающие» К 6/4, гармония доминанты с секстой).

Связующий раздел (т. 35) – вторая фаза действия интенционального вектора Преодоления. Тема Г.П. трансформируется средствами имитационной полифонии и противопоставлена контрапункту на встречном движении. Гармонический шаг секвенции – последовательность восходящих кварт (Es – As – Des). Кульминация, «протягивающая арки» между крайними регистрами, символизирует грандиозность масштабов происходящего и содержит все признаки финалоцентричных кульминаций Бетховена: *ff*, *sf*, педальные пласты, объединяющие в одну гармонию крайние регистровые точки.

На вершине кульминирования экспозиции появляется П.П. – образ духовного восторга, сокровенности, нежности (о чем свидетельствуют растворение пунктира в фигуративности, *meno Allegro*, *ritardando*, *piano*), а также ожидания, рожденного разрывом пауз. Лавина пассажей «ломает» сомнения и утверждает торжествующее состояние заключительной партии. С. Павчинский трактует заключительную партию как «торжество сил судьбы» [10, с. 64]. Заметим, что заключительная тема лишена конфликтности, гармонической напряженности – качеств, которые были бы присущими подобной интерпретации. Она является мажорным вариантом главной партии. Тема креста становится темой волевого утверждения. Ее цельность и оптимистичность создаются реализованным устремлением мощного унисонного движения (с подчеркнутыми метрическими акцентами) к мелодической вершине в ликующем сиянии тональности *As-dur*.

Драматургический слом на грани экспозиции и разработки «искажает» Г.П.: ее «восстановление» (кристаллизация и концентрация сил для нового подъема) осуществляется в фугато, выполняющем функцию разработки. Структурная грань разработки и репризы стирается. Обновленное звучание Г.П. (результат полифонических преобразований) является началом разработки. Реприза в образном плане отличается от экспозиции. Так, П.П. трансформируется: пассажи мелкими длительностями *parlando* приводят к минорному проведению темы в базах, символизирующему «потерю высоты», «духовную оставлен-

ность». В коде подводится итог: человеческий поиск, направленный на *преодоление* без духовного *преображения* оказывается тщетным.

Итак, идея Преодоления в первой части Сонаты op. 111 Л. Бетховена имеет характер устремленного действия. Вектор интенциональности направлен на достижение нового качества. Характерен собственно момент перехода, часто имеющий характер взрывного скачка как мгновенного выброса мощной энергии. В тексте Сонаты op. 111 этот момент «сюжетного поворота» характеризуется «взрывными» замыканиями (переход к разработке), тематически переосмысленными кандасами (переход к заключительной партии), эллипсисами различного наполнения (разработка) в сочетании с прерванными оборотами.

Длительность и расположение «момента преобразования» различны, уникальны для каждого произведения из бетховенского наследия. В парадигме творчества композитора ощутима линия образной трансформации «момента преобразования». В произведениях раннего периода творчества он является итогом развития идеи Преодоления, явным ее результатом, финалоцентристской кульминацией на всех уровнях текста; иногда «момент преобразования» репрезентирует идею преобразования и совмещается с ней. На наш взгляд, «момент преобразования» уместней назвать «моментом преображения». Его значение ассоциируется с христианским моментом Встречи, за которым следует Преображение души человека. «Момент преображения» в сонате op. 111 сокрыт в тишине «многоточия» между частями формы. Появление темы Ариетты после угасающих пассажей коды первой части воспринимается как момент Божественного Откровения и чудо Преображения... Вторая часть сонаты с первого звука погружает слушателя в сферу сакрального созерцания. «*Финальные вариации последней фортепианной сонаты, написанные на "ариегту"*, которая при поверхностном восприятии очень напоминает камерную миниатюру романтиков, на самом деле уводят далеко от интимной лирической сферы, вступая в соприкосновение с вечной проблемой – человек и мироздание», – подчеркивает В. Конен [6, с. 188].

Среди экстраординарных черт композиторского письма позднего Бетховена, связанных с раскрытием интенции Преображения, обращает на себя внимание новаторский подход к *художественному хронотопу*. Бетховен, пожалуй, первым из композиторов, нарушает

принятый в музыкальном искусстве классицизма антропологический темпоритм, ориентированный на ритм естественного человеческого дыхания. Чрезвычайная ритмическая замедленность второй части сонаты (9/16, 6/16, 12/32 в темпе *Adagio molto*) и ее колоссальный масштаб – знаки ухода от временного измерения человеческой жизни к Вечности.

В поздних сонатах Бетховен намечает пути экспрессивной трактовки отдельного тона, применяя прием динамического усиления уже звучащего одного звука или аккорда (*rinforzando*). В этом сказывается как доминирование в фортепианных опусах принципов оркестрового мышления Л. Бетховена, так и новое осмысление композитором пространственно-временных возможностей музыки. Отчетлива тенденция к концентрированному тематизму, а также ей противоположная – «распыления» тематизма в фактуре. В противовес первой части (идея концентрации энергии) во второй части цикла аккордовые образования словно фактурно «распыляются» в пространстве-времени, рождая эффект вознесения. Подобный эффект возникает и на уровне отдельного, экспрессивно трактованного тона, теряющего четкие очертания в динамических преобразованиях, и в трелях (Н. Николаева сравнивает их со струящимся светом).

Фактура поздних сонат Л. Бетховена – это не общие формы движения. Основным принципом формирования и развития фактурных комплексов является полифоническое сочетание в них нескольких параллельных образных пластов, каждый из которых движется по своим законам, в своем темпоритме. Статика совмещается с движением особого качества, которое можно назвать самодвижением, лишенным причинного импульса. Характерными показателями этого движения являются органые пункты разной протяженности. И даже паузы создают образ звучащего пространства. Сочетание этих нюансов с беспрецедентным регистровым отрывом голосов друг от друга, гармоническими наплывами и задержаниями, дифференциацией голосов фактуры, детальным артикуляционным и динамическим оформлением мелких мотивов, «перекликающихся из запредельностей», рождает эффект многомерных пространственных проекций.

Важнейшим признаком сферы Преображенного бытия является отсутствие внутреннего конфликта в теме Ариетты. Её отличают мяг-

кие последования нисходящих хореев, мерность, уравновешенность мелодического рисунка, легатность, совмещение динамической волны с мелодической линией, комплементарная ритмика голосов, отсутствие динамических контрастов, преобладание тихих звучностей. Вариативность становится основой самодвижения формы, олицетворяя идею множественности состояний, явленных из единого прообраза. Вариации – сверкающие грани темы. В них обозначена общая восходящая тенденция, умножение семантических атрибутов света, полета, парения, что воплощено благодаря соответствующей стилистике:

1) насыщенность фактуры сочетается с минимальным «количеством событий», происходящих в единицу времени и создает парадокс горизонтальной разреженности;

2) идея «фактурной устремленности в верхние регистры, достигающей в кульминационный момент своеобразного эффекта воспарения и дематериализации» [5, с. 147] сочетается с насыщенным регистровым и тесситурным развитием, приводящим к фактуре с «разорванными» регистрами и незаполненной серединой;

3) напластования трехдольностей разного уровня в сложных метрах с семантикой легкости, невесомости, создают эффект парения;

4) прогрессия мелких длительностей формирует образ зыбкой воздушной среды.

ВЫВОДЫ. Сопоставление двух частей цикла в Сонате ор. 111 формирует антитезу «личное – Божественное». Интенция Преодоления, исчерпав себя на зрелом этапе творческого пути, уже в позднем периоде трансформируется в идею Преображения.

Симптоматично обращение композитора в позднем сонатном творчестве к формам фуги и вариаций. Их общей специфической чертой является наличие *одной* темы, сохраняющей структуру и общие очертания, «разными голосами». В фуге основным признаком дифференциации является регистр (диапазон голоса), в вариациях – фактурные преобразования. И в том, и в другом случае действует драматургический принцип *утверждения одной идеи*. В фуге полифоническое совмещение тем создается вертикализацией (пространство), а в вариациях – их горизонтальной проекцией (время). Выше отмечалось присущее стилю позднего Бетховена сочетание разработки с приемами баховского развертывания.

В моменты кульминаций происходит ритмическое и гармоническое объединение полифонических голосов, что символизирует объединение множества голосов в соборном звучании. Этической высотой – кульминацией второй части цикла – выступает эпизод «регистрового отрыва», о котором красноречиво пишет Т. Манн: *«характерно здесь большое отстояние баса от дисканта, правой руки от левой, а потом настает момент, обостренный до крайности, когда кажется, что бедный мотив одиноко, покинуто парит над бездонной зияющей пропастью – момент такой возвышенности, что кровь отливает от лица и за ним по пятам следует боязливое самоуничтожение, робкий испуг, испуг перед тем, что такое могло свершиться»* [9, с. 86]. Символическим олицетворением Слова-Логоса, провозглашенного во вселенском масштабе, является заключительное проведение темы в басу – символ прощания с миром. Объективное вбирает в себя субъективное – индивидуальное *«вступает величавым призраком в соборное»* [9, с. 87].

Таким образом, художественное пространство 32-й сонаты Л. Бетховена создается путем взаимодействия двух интенциональных векторов, олицетворяющих две грани мировосприятия композитора. Если одна связана с полной проживанием драматических коллизий реальности, то вторая – с погружением в сферу Вечности и онтологическим присутствием Бога, общения с Ним.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / А. Аронов // *Об исполнении музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича* : сб. ст. [под ред. А. Крюкова]. – М., 1965. – С. 32–96.
2. Бобровский В. П. Соната Бетховена *cis-moll* «*Quasi una fantasia*» («*Лунная*») / В. П. Бобровский // *Бетховен* : сб. ст. [ред.-сост. Н. Л. Фишман]. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 5–28.
3. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – Изд. 2-е, доп. – К. : Муз. Україна, 1973. – 310 с.
4. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена / Г. Єрмакова // *Українське музикознавство (наук.-метод. міжвід. щорічник)* : [зб. ст.]. – К., 1971. – Вып. 7. – С. 233–245.
5. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена: Исследование / А. И. Климовицкий. – Л. : Музыка, 1979. – 176 с.

6. Конен В. Д. К проблеме «Бетховен и романтики» / В. Д. Конен. // Этюды о зарубежной музыке : [сборник] – 2-е изд., доп. – М., 1975. – С. 171–197.

7. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлев. – Изд. 2-е. – М. : Сов. композитор, 1970. – 333 с.

8. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена / И. Лаврентьева // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. [под ред. Вл. Протопопова]. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 62–120.

9. Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 5. : Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом : роман / Томас Манн [пер. с нем. С. Апта и Н. Манн ; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Суркова ; прим. А. Габричевского]. – М. : Худ. литература, 1960. – 694 с.

10. Павчинский С. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена / С. Павчинский // Бетховен : сб. ст. [ред.-сост. Н. Л. Фишман]. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 53–73.

Фекете О. Художественное пространство сонаты ор. 111 Л. Бетховена. Анализ текста бетховенской Сонаты ор. 111 раскрывает художественное пространство произведения как результат действия интенциональных векторов.

Ключевые слова: интенциональный вектор, концепция.

Фекете О. Художній простір сонати ор. 111 Л. Бетховена. Аналіз тексту бетховенської Сонати ор. 111 розкриває художній простір твору як результат дії інтенціональних векторів.

Ключові слова: інтенціональний вектор, концепція.

Fekete O. Artistic space of the L. Beethoven's sonatas op. 111. Based on the analysis of the text of Beethoven's Sonata Op. 111 art space of work is considered as the result of intentional vectors.

Key words: intentional vector, conception.