



С. С. ГОНЧАРЕНКО

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 785.7

О ПРИНЦИПЕ БАРОЧНОГО ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ В КВАРТЕТАХ БЕТХОВЕНА

Закон циклической обратимости, пронизывающий все элементы мироздания, находит в эпоху барокко отражение на разных уровнях музыкальной композиции. Логику тонально-гармонического развития в фуге, концертной форме, прелюдии определяет принцип «кругового обхода» тональностей первой степени родства. Данный принцип характеризуется как «солярный» в сравнении с «полярностью» автентизма в музыке венских классиков [4, с. 157]. Свод циклов из хоральных кантат отражает последовательность ритуальных праздников церковного календаря. Многообразно претворяются композиторами барокко циклические формы в жанрах сюиты, диптиха из прелюдии и фуги, сонаты, концерта. Идею круга, потенциально заключенную в драматургии инструментального цикла (цикл от лат. *seclus* – круг), реально воплощает неоднократная повторность в группировках циклических форм – сверхциклах.

Барочная сонатная цикличность, «возведённая в степень», то есть приводящая к образованию сверхциклов, воспроизводится на следующем историческом этапе композиторами венской классической школы. Одно из наиболее показательных и в избранном ракурсе мало изученных явлений – струнные квартеты Л. ван Бетховена.

В барочных циклических собраниях, которым композиторы давали названия, либо присваивали им общий опус, очевидно влияние ветхозаветной и христианской нумерологии, в частности, сакральных числовых символов («Сонаты Святого розария» И. Бибера из трёх групп по пять сонат – 1676; Шесть библейских сонат И. Кунау – 1700). Традиция укреплялась благодаря исполнительской и издательской практике. Моножанровые произведения, предназначенные для одного исполнительского состава, публиковались в двух выпусках по шесть сочинений или в одном выпуске из двенадцати¹, что побуждало композиторов продумывать соответствующую планировку циклов, входящих в выпуск.

В *Concerti grossi* op. 6 А. Корелли (1712) и Г. Ф. Генделя (1739) – по 12 концертов в каждом опусе – концентрируются типичные черты барочного сонатного цикла: 1) многочастность, количество частей не регламентировано; 2) использование разномасштабных частей, обычно объединяемых в контрастно-состав-

ные формы; 3) темповые колебания внутри частей и между ними, придающие дробность структуре целого; 4) индивидуализированная драматургия, построенная на неоднократном возвращении бинарной оппозиции темпов: «медленно–быстро».

Большая системность присуща генделевскому собранию. В нём структура цикла относительно стабилизирована и приобретает контуры модели: закреплены темпы и функции крайних частей; заглавная подгруппа строится на сопоставлении I части – короткой и разомкнутой – в медленном или умеренном темпе и быстрой II, чаще всего фугированной. Финал обычно быстрый, иногда с чертами танца. Порядок средних частей варьируется. Сверхцикл организован двенадцатикратным воспроизведением описанной модели.

Планировка циклов А. Корелли поражает отсутствием стандартов². Разномасштабные части чередуются с контрастно-составными формами, близкие по темпу и функциям части свободно и каждый раз иначе присоединяются одна к другой. Однако логика циклической формы при этом и в концертах, и в сонатах тщательно продумана и соотнесена с планом всего опуса. «...Не случайным выглядит наличие трёх быстрых частей в Шестой сонате op. 3, завершающей полуцикл, – она выполняет функцию некоего сверхфинала, как и Двенадцатая соната в op. 3 (а позднее Фолия – как итог op. 5)» [2, с. 74]. Аналогична функция «двойного» финала *Allegro/Pastorale* в «Рождественском» концерте op. 6 № 8. Концерт завершает группу циклов *da chiesa*. Концерты № 9–12 написаны как *da camera*, они выполняют функцию жанрового «сверхфинала» в опусе в целом.

Индивидуальное композиционно-драматургическое решение, встраивающееся, однако, в установленный композитором жанровый канон, находит И. С. Бах в каждом из собраний циклических форм (их у него более десятка); доминирует шестеричная нумерология [3]³. В клавирных и виолончельных сюитах выдержана фробергеровская формула из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, введение дополнительных частей регулируется всякий раз иным способом. В партитах для скрипки соло и оркестровых сюитах преобладают «новые» танцы.

Один из примеров оригинального воплощения конструктивной идеи в «сверхцикле» – «Бранден-

бургские концерты» (1721). Авторское название «Концерты для различных инструментов» акцентирует тембровый параметр. В данном случае художественное исследование И. С. Баха (так можно охарактеризовать его кропотливую работу в сфере сверхциклизации) направлено на апробацию акустических эффектов, создаваемых сочетанием инструментов, инструментальных групп, их сопоставлением, комбинацией фигураций – узоров фактурного рисунка в партиях разных инструментов.

Тембровая драматургия в сверхцикле демонстрирует две группы по три цикла в каждой. Их можно уподобить двум «воронкам»: большей и меньшей с явно выраженной тенденцией к уменьшению количества инструментов, смягчению общего колорита и однородности звучания. В первой «тройке» циклов в *concertino* используются духовые, в том числе медные (в септете Концерта № 1 – три валторны и труба, в квартете Концерта № 2 – труба). Во второй «тройке» циклов в трио *concertino* остаются лишь флейты (две в Концерте № 4, одна в Концерте № 5). Концерты № 3 и № 6 исполняются только струнными инструментами, *concertino* отсутствует. В Концерте № 6 исключены также и скрипки, тембр альтов и виолончелей придаёт его звучанию несколько глуховатый и сумрачный оттенок.

В строго выверенном тональном плане действуют иные комбинации «троек» и «двоек». Тональности двух первых пар: *F dur* (Концерты № 1, 2) и *G dur* (Концерты № 4, 5). Последняя пара (Концерты № 5 *D dur* и № 6 *B dur*) не отвечает начатому условию повторения тональности. «Бах делает неожиданное, иное, но весьма красивое и изящное продолжение» [5, с. 234]. От первой тоники *F* он уходит на *малую терцию* вниз, а от второй *G* – на тот же интервал вверх. Получается конструкция, образованная «двумя противоположными “тройками” (две сходные фигуры, направленные в разные стороны: одна – обращение другой, как нисходящая и восходящие малые терции)» [там же].

Гирлянды «шестёрок», украшающие стиль барокко, появляются позднее в европейской музыке то здесь, то там. В эпоху венского классицизма «шестеричную» группировку предпочитает Й. Гайдн (6 Парижских, 12 Лондонских симфоний, около десятка «шестёрок» в квартетном жанре). В XIX в. сверхциклы встречаются реже и выглядят скорее как дань предшествующей традиции. Степень спаянности произведений внутри одного опуса может

быть различной. Тем показательнее приёмы, которыми она осуществляется.

В этом отношении особый интерес представляют струнные квартеты Бетховена. Эволюцию этого жанра открывают шесть квартетов ор. 18 (1798–1800). Отметим, что нумерация квартетов не соответствует порядку их возникновения. Известны даты написания первых трёх квартетов. Последовательность создания трёх последних точно не установлена, хотя есть свидетельство, что завершающим был Квартет № 4 [3]. Представим размышления исследователя квартетов П. Долгова в следующей схеме.

Схема

Нумерация квартетов	1 <i>F dur</i>	2 <i>G dur</i>	3 <i>D dur</i>	4 <i>c moll</i>	5 <i>A dur</i>	6 <i>B dur</i>
Порядок их создания (по П. Долгову)	3	2	1	6	5	4

Поменять порядок в каждой «тройке» предложил Бетховену скрипач И. Шупанциг⁴. Издание и практика исполнения закрепили нумерацию, исходившую от исполнителя⁵. В настоящее время вряд ли возможно с полной достоверностью утверждать, какими соображениями И. Шупанциг руководствовался, изменяя первоначальный план композитора. Но можно и должно размышлять о том эффекте, который создала его «рокировка».

1. Единственный в ор. 18 минорный Квартет № 4 оказался несколько сдвинут «вправо», к точке золотого сечения. Выделяясь среди мажорных квартетов, которые объединяет *жанровый* тип сонатной драматургии, он обозначил начало нового драматургического этапа в сверхцикле. Его контраст с самым светлым «моцартовским» Квартетом № 3 и *логика поэтапного развития драмы* обеспечили чёткость границы между группами квартетных «троек».

2. Весь опус из шести квартетов скрепили арочные перекрытия. Образный контраст жанровой сферы, картин внешнего мира и драматической лирики впервые представлен в соотношении I и II частей Квартета № 1: *Allegro con brio F dur* и *Adagio affettuoso ed appassionato d moll*. Аналогичное сопоставление, но только в обратном порядке дано в завершении последнего Квартета № 6. Сначала звучит медленное вступление *Adagio La malinconia*, затем – весёлое игровое *Allegretto quasi Allegro* – IV финальная часть *B dur*. Оппозиция «медленно–быстро» на материале вступления к финалу и его главной партии возвращается дважды. Третье сопоставление строится только на материале главной партии, тематизм вступления уже не фигурирует. Так композитор последовательно проводит идею преодоления меланхолии, утверждения светлого объективного начала.

В музыкальной драматургии обозначился принцип зеркальной симметрии, которая обладает мощными конструктивными свойствами благодаря развитой парадигматике. Внешняя арка с главенством жанрово-танцевальных образов была дополнена внутренней аркой драматической



образной сферы. В итоге высветился архитектурный абрис опуса⁶.

Относительно следующей группы из трёх «Русских» квартетов ор. 59, сочинённых по заказу графа А. Разумовского, ограничимся ссылкой на известное высказывание П. Беккера, видевшего в них аналог трёхчастного большого сонатно-симфонического цикла, где «*F dur*'ный квартет играет роль сонатного allegro, *a moll*'ный – лирического центра цикла, *C dur*'ный – роль блестящего динамического финала» (цит. по: [6, с. 345]).

Следующая «триада» квартетов № 12 ор. 127, № 13 ор. 130 и № 15 ор. 132 создавались в 1824–1825 гг. по заказу князя Н. Голицына почти одновременно. Квартет № 14 ор. 131, «внедрённый» во вторую «русскую триаду», был дописан годом позже. Квартет ор. 130, являющийся во второй «триаде» центральным, но оконченный после двух других, замечателен тем, что имеет два финала. Первый финал – Большая fuga – была издателем К. Артария отвергнута как музыка сложная и малопонятная. Тогда появился другой финал, традиционно жанровый. Первый финал, изданный позднее в виде самостоятельного одночастного квартета как ор. 133 *B dur*, тонально и тематически «закрывает» группу, начатую ор. 130. Вместе с fugой поздние квартеты образуют аналог первой квартетной «шестёрке» ор. 18, в которой хронологический порядок их завершения при маркировке сочинений опусами был также перепланирован.

Таким образом, эволюция квартетов Бетховена даёт 4 группы – две крайние, обрамляющие, по шесть произведений, и две «русские триады», образующие внутренний круг симметрии. В центре оказываются два квартета № 10 и № 11, представляющие основные драматургические типы сонатных циклов Бетховена: жанровый и драматический.

Группа I	Группа II	Группа III	Группа IV
Ор. 18, 6 квартетов: 3+3	Ор. 59, три квартета № 7–9	Ор. 74 и 95, квартеты № 9, 10	Ор. 127–135, три квартета «встроены» в «шестёрку» так, что возникла группировка 1+4+1

В квартетах преобладают мажорные тональности, минорные оказываются внутри групп. Опорную функцию выполняет тональность *F dur*, она открывает группу I (ор. 18 № 1) и II (ор. 59 № 1), завершает группу IV (ор. 135), в группе III представлена в виде одноимённой тональности *f moll* (ор. 95). Тональность *B dur* фигурирует в большем внутреннем круге зеркальной симметрии (ор. 6 № 6 и ор. 130, 133), а *Es dur* – в меньшем (ор. 74, 127). Обрамление сверхцикла усилено также возвращением в Квартете ор. 135 четырёхчастного эталона классического цикла и жанровой драматургии, создаёт арки к ор. 127, который открывает IV группу, и к первой «шестёрке» ор. 18.

Шесть квартетных опусов 1820-х гг., в отличие от ор. 18, непосредственно связанного с предшествующей гайдно-моцартовской традицией, ориентированы на стиль

барокко. Характерные особенности, которые отмечались в Concerti grossi А. Корелли, Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, приобретают, однако, новый поворот. Барочные черты концентрируются в средних многочастных ор. 130–133. Многочастность, однако, оказывается преобразованием, расширением классического инварианта цикла большей частью за счёт дублирования драматургических функций его средних частей. В шестичастном ор. 130 дважды повторяется сопоставление жанровой и лирической образных сфер. Семичастный ор. 131 открывается медленной fugой, далее воспроизведены функции классического инварианта, но к медленной IV части и финалу имеются разомкнутые вступительные разделы, благодаря чему образуются контрастно-составные формы. Симметрия пятичастного цикла в ор. 132 создаётся за счёт обрамления лирического центра жанровыми частями.

Оппозиционная пара на основе темпового контраста «медленно–быстро» возвращается неоднократно, организуя драматургическую логику внутри разделов (главные партии в первых частях ор. 127, 130, 132, увертюры ор. 133), между разделами (ор. 133), в интекстовых синтагмах (ор. 131: III–IV и VI–VII части), на границах частей (ор. 131: I–II и IV–V части). Векторная логика сопоставлений ведёт к утверждению классицистской концепции мужественного действия, но достигается она только в мажорных кодах финалов (ор. 131, 132, 133). Драматургический комплекс Бетховена «от мрака к свету», «через борьбу к победе» приобретает новое качество. Резкие темповые колебания, многообразие контрастов циклического типа на коротких временных отрезках в сочетании с приёмом «обрыва», создают впечатление смены кинокадров, вызывают ассоциации с техникой параллельного киномонтажа.

И. О. Цахер, характеризуя квартеты ор. 127–135 как сверхцикл, обращает внимание на «интонационное родство ведущих звукоидей» внутри квартетов и между ними [7, с. 18–20]. Тематический материал разных опусов объединяется темой-эпиграфом, переходящей из ор. 130 в ор. 132 и 133, а на микроуровне – лейтинтонациями малой секунды, восходящей и нисходящей сексты и септимы. В качестве принципа развития Бетховен последовательно применяет метроритмическое варьирование стабильного звуковысотного комплекса, выводит его «на поверхность» циклических структур (Presto ор. 130, fuga и Andante ор. 131). Оно положено в основу тематической организации в Большой fugе ор. 133, возрождающей

принцип старинного ричеркара, построенного как полифонические вариации на ряд тем-вариантов. В медленных частях квартетов ор. 127, 131, 132 использована вариационная форма. Разветвлённые мотивные преобразования интонационного комплекса производят впечатление многотемных вариаций как формы второго плана, цементирующей квартеты IV группы.

История создания квартетов показывает: хотя мысль об определённой их систематике исходила извне, принадлежала исполнителю, заказчику, издателю, автор, согласившись с обозначениями опусов, утвердил предложенные ими группировки.

В заключение приведём размышления Л. Кириллиной о том, что Бетховен, как и поздний Гёте, шли в 1810–1820-е годы путём, «пролежавшим в каких-то параллельных духовных пространствах и уводившим в совершенно немислимые дали. И именно внутри этих необитаемых и труднодоступных пространств

оставшиеся в живых классики пытались решить проблему крупной формы, без которой их искусство не могло бы существовать» [4, с. 150].

Возрождая многокомпонентный ритм циклической и сверхциклической формы барокко, Бетховен мобилизует мощные ресурсы укрепления центростремительных сил в её звуковысотной организации, выработанные в полифонической форме до Баха и продолженные Бахом в его циклах на одну тему – «Музыкальном приношении» и «Искусстве фуги». Сверхцикл в бетховенских квартетах «третьего стиля» – одно из проявлений «актуализации прошлого» (выражение А. Климовицкого). Вместе с тем их оценивают как средоточие экспериментов, гениальный прорыв в будущее. Одно другому, впрочем, не противоречит, если объяснить этот факт предвосхищением грядущих необарочных тенденций, в частности тенденции к созданию сверхциклов, получившей широкое распространение в современной музыке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цифра 6 обладает свойством участвовать в разных математических операциях, являясь одновременно факториалом и совершенным числом, а также треугольным, автоморфным, триаморфным числом. Геометрическая фигура, образованная двумя большими равносторонними треугольниками, накладываемыми друг на друга, известная как «Щит Давида», имеет 12 ребер, 6 малых треугольников и шестигранник в центре. Это – древний символ равновесия мира. Св. Августин писал: «Число 6 совершенно само по себе, а не потому, что Господь сотворил всё сущее за 6 дней; скорее наоборот, Бог сотворил всё сущее за 6 дней потому, что это число совершенно. И оно оставалось бы совершенным, даже если бы не было сотворения за 6 дней» («Град Божий»). URL: otvet.mail.ru/question/233092035/ Дата обр. 05.02.2014).

² Корелли принадлежат четыре сборника по 12 трио-сонат, 12 скрипичных сонат ор. 5.

³ В собраниях баховских хоралов, прелюдий, сюит, сонат, концертов имеется по 6 произведений. А. Майкапар объясняет пристрастие И. С. Баха к «шестёркам» тем, что

комбинации цифр, из которых составлена цифра 6, совпадают с баховскими числами. Так, $1^2+2^2+3^2=2^1+2^2+2^3$ (инверсия предыдущего ряда!) = 14 и соответствует фамилии ВАСН, последовательность $1^1 \times 2^2 \times 3^3 = 108$ – более развёрнутому обозначению имени и фамилии: Joh. Sebast. VASCH [8].

⁴ Ансамбль И. Шупанцига был исполнителем большинства квартетных творений Бетховена [3, с. 30].

⁵ Издание квартетов осуществлялось «дважды по три» в соответствии с предложением Шупанцига. Голоса трёх первых квартетов были изданы в июне, а трёх последних – в октябре 1801 года. Партитуры изданы впервые уже после смерти Бетховена [3].

⁶ Аргументами в пользу группировки И. Шупанцига являются также дополнительные детали. В образовавшихся «тройках» квартетов финальными оказались те, что написаны в тональностях с двумя знаками. Кроме того, в квартетах, которые выполняют завершающую функцию в каждой «тройке», устанавливается трёхдольность (6/8 и 9/8). В остальных квартетах финалы двудольные.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Синтаксическая организация тематизма бассо-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко // Проблемы музыкальной науки. 2014, № 1 (14). С. 33–39.

2. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства: в 3 вып. М.: Музыка, 1990. Вып. 1. 303 с.

3. Долгов П. Н. Смычковые квартеты Бетховена. М.: Музыка, 1980. 197 с.

4. Кириллина Л. В. Поздний стиль Бетховена: художник и эпоха // Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада. М., 2010. С. 147–172.

5. Милка А. П. Баховские «шестёрки» (принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) // Музыкальная коммуникация. Л., 1996. С. 220–238.

6. Николаева Н. С. Симфоническое творчество. Фортепианные сонаты. Камерные ансамбли // Музыка французской революции. Бетховен. М., 1867. С. 154–388.

7. Цахер И.О. Поздние квартеты Бетховена. М.: Музыка, 1997. 143 с.

8. Maykapar.ru/article/tainopys.shtml (16.02.2013)

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. Sintaksicheskaya organizatsiya tematizma basso-ostinatnykh zhanrov v ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko [The Syntactic Organization of the Basso Ostinato Genres in Works for Instrumental Ensembles by Western European Baroque Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, no. 1 (14), pp. 33–39.
2. Ginzburg L., Grigor'ev V. *Istoriya skripichnogo iskusstva: v 3 vyp.* [History of the Art of the Violin: in 3 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1990. 303 p. 1990.
3. Dolgov P. N. *Smychkovye kvartety Betkhovena* [Beethoven's String Quartets]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 197 p.
4. Kirillina L. V. *Pozdnyy stil' Betkhovena: khudozhnik i epokha* [Beethoven's Late Style: the Artist and the Era]. *Kul'tura, epokha i stil'.* *Klassicheskoe iskusstvo Zapada* [Culture, Epoch and Style. The Classical Art of the West]. Moscow, 2010, pp. 146–172.
5. Milka A. P. *Bakhovskie «shesterki» (printsipy organizatsii bakhovskikh sbornikov v kontekste osobennostey barokko)* [Bach's Groups of Six (Principles of Organization of Bach's Compilations in the Context of the Traits of Baroque Era)]. *Muzykal'naya kommunikatsiya* [Musical Communication]. Leningrad, 1996, pp. 220–238.
6. Nikolaeva N. S. *Simfonicheskoe tvorchestvo. Fortepiannye sonaty. Kamernye ansambli* [Music in the Symphonic Genre. Piano Sonatas. Chamber Ensembles]. *Muzyka frantsuzskoy revolyutsii. Betkhoven* [Music of the French Revolution. Beethoven]. Moscow, 1967, pp. 154–388.
7. Tsakher I. O. *Pozdnie kvartety Betkhovena* [Beethoven's Late Quartets]. Moscow: Muzyka Press, 1997. 143 p.
8. Maykapar.ru/article/tainopys.shtml (16.02.2013).

О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена

В статье систематизируются теоретические наблюдения над строением барочных сонатных циклов и группами циклов – «сверхциклах» Корелли, Генделя, И. С. Баха. Тенденция к многоуровневой циклизации продолжена в музыке венских классиков, которые сохраняют нумерологический принцип группировки циклов и преобразуют музыкально-драматургические принципы. Автор рассматривает две группы квартетных циклов Бетховена: квартеты № 1–6 op.18 (1798–1800) и шесть сочинений op. 127–135 (1824–1826).

Принципы барочной циклизации концентрируются в многочастных квартетах op. 130–133. Метроритмическое ва-

рирование стабильных звуковысотных комплексов объединяет эти квартеты и является основой тематической организации в Большой фуге op. 133. Многократное воспроизведение барочной оппозиции «медленно–быстро», частые темповые сдвиги, обрывы усиливают напряжённость векторной драматургии с идеей света и радости на заключительном этапе развития. Возрождение традиций барокко в бетховенских квартетах «третьего стиля» предвосхищает феномен сверхцикла в современной музыке.

Ключевые слова: циклизация, цикл, сверхцикл, музыкальная драматургия, контраст, симметрия

Concerning the Principles of Baroque Cycle Formation in Beethoven's String Quartets

The article presents a systematization of theoretical observations on the construction of Baroque sonata cycles and on groups of cycles – the “super-cycles” of Corelli, Handel and J.S. Bach. The tendency towards a multilevel cycle formation is continued in the music of the Viennese classics, who preserve the numerological principle of groupings of cycles and transform the principles of musical dramaturgy onto a new level. The author examines two groups of Beethoven's string quartet cycles: the String Quartets No.1-6, opus 18 (1798–1800) and the six late works for the medium, opus 127–135 (1824–1826).

The principles of Baroque cycle formation are concentrated in the String Quartets opus 130–133 with their large numbers of

movements. The metric and rhythmical variation of the stable pitch complexes unifies these quartets together and presents the basis of the thematic organization of the Grosse Fuge opus 133. The repeated recreation of the Baroque opposition of “slow-fast,” the frequent shifts of tempi and sudden break-offs heighten the intensity of the vectorial dramaturgy with the idea of light and happiness at the conclusive stage of development. The revival of Baroque traditions in Beethoven's String Quartets of his “third style” anticipates the idea of the “super-cycle” in contemporary music.

Keywords: cycle formation, cycle, super-cycle, musical dramaturgy, contrast, symmetry

Гончаренко Светлана Сергеевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
E-mail: lalumiere@ngs.ru
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Svetlana S. Goncharenko

Doctor of Arts,
Professor at the Music Theory Department
E-mail: lalumiere@ngs.ru
Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk

