

Скробкова-Филатова Марина Сергеевна,
профессор Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского,
доктор искусствоведения,
заслуженный деятель искусств РФ,
e-mail: mserg1958@mail.ru.

Несколько мыслей о сонатах Бетховена сквозь призму музыкальной фактуры (к 190-летию кончины композитора)

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы музыкальной фактуры в сонатах Л. ван Бетховена (на примере Первой, Второй, Пятой, Седьмой, Двадцать третьей, Двадцать седьмой, Тридцать второй сонат). Логика применения композитором различных типов фактуры в музыкальном тексте, отражающая контекст логики исторической эволюции фактуры, исследуется как фактурно-функциональная линия развития (понятие введено автором). Данная статья входит в серию публикаций по материалам монографии профессором С.С. Скробкова и М.С. Скробковой-Филатовой «Из лекций, очерков и заметок по теории и истории музыкальной фактуры».

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, соната, музыкальная фактура, гетерофония, полифония, гомофония.

Величайшее открытие мирового масштаба, породившее классический симфонизм, состоит в том, что в музыкальном произведении возникли возможности непрерывного перерастания одной индивидуализированной образной сферы в иную, новую. Трансформации тематизма, происходящие постепенно и целенаправленно, породили новый вид контраста между темами и выработали специфические жанровые черты тематизма.

Соотношение ведущих тем в симфонической классической музыке перестает быть, как известно, контрастом сопоставления, что было характерно для таких барочных жанров как концерт, фантазия, сюита, увертюра. Контраст в классической симфонии становится производным: возникает уже не «картинная данность» галереи образных сфер, а драматургически непрерывный процесс неуклонного становления целого, направленный к переходу в новое качество. Подобный единый поток симфонического развертывания оказался возможным лишь при активном участии музыкальной фактуры.

Фактура классического симфонизма строится на основе индивидуализации каждого голоса, линии, элемента ткани: голоса, сопровождающие мелодию в гомофонном складе, свободны и активны, и изложение часто стремится к контрастно-полифоническому единству. Процесс симфонического развития невозможно представить себе вне включения и выключения голосов оркестра, тембров, регистров, т. е. вне текущих изменений склада и вида многоголосия, а также преобразования жанровых черт фактуры. Без радикальных трансформаций ткани невозможна и симфоническая драматургия как основа классического стиля.

Фактура приобрела в симфонической музыке значение одного из важнейших носителей образного процесса. Соотношения голосов ткани в самых разнообразных вариантах включилось в изменчивое динамическое развитие, получив драматургически-композиционное значение в становлении художественного целого. Симфонизм полностью использовал возможности фактурной системы – она становится гибкой, свадебной, изменчивой. И эти результаты достигаются именно в эпоху классического симфонизма.

Существуют ли какие-либо законы художественной логики фактурного развития в классической сонатной форме? Видимо, одним из логических направлений можно считать отражение экспозиции сонатного Allegro определенных исторических этапов эволюции, которые проходила фактура в европейском музыкальном искусстве.

Этот путь вел от скованных *гетерофонных* форм ткани, через виды *имитационной полифонии*, к свободной *гомофонии*, а затем к разным формам *контрастной полифонии*. Под гетерофонным складом мы подразумеваем «утолщенное» созвучиями одноголосие (напротив, «чистое» одноголосие можно представить себе как гетерофонный пласт, «сжатый», «сплюснутый» в линию). Исследуя фактурное строение сонатной экспозиции в классическом Allegro, можно заметить следующие этапы изложения ткани, нередко встречающиеся в выдающихся образцах.

Иногда темы главных партий в экспозициях многих сонат и симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена, а позднее – композиторов эпохи романтизма и современности – начинаются в виде одноголосной линии (или в октавной дублировке), а также в виде аккордового вертикально-утолщенного пласта: именно такое изложение можно назвать гетерофонно-аккордовым складом. Подобный раздел формы становится первым этапом изложения ткани.

В связующих партиях (второй этап) нередко появляются *имитационные* переключки мотивов, а далее, в побочных партиях, темы очень часто изложены *гомофонно* (третий этап). Иногда экспозиция завершается *разнотемно-полифоническими* соединениями (четвертый этап). Очевидно, что такая последовательность фактурных видов – совсем не случайность: она отражает логику исторической эволюции фактуры и определяет функции каждого последующего этапа развития. Данное явление мы называем в нашем исследовании ***фактурно-функциональной линией***.

Описанная линия фактурного развития содержится наиболее отчетливо в экспозициях сонатной формы, но в ряде случаев она может проступить на уровне отдельной темы, в первую очередь – в главной партии Allegro. Иногда можно отметить ее профиль на уровне всей сонатной формы и даже в гигантском масштабе полного сонатно-симфонического цикла.

Отчетливость фактурных этапов данной линии может быть различной – от ясной оформленности до едва заметных намеков. Определяющее значение для фактурно-функциональной линии имеют начальные компоненты музыкальной формы: первые такты каждой темы в экспозиции, начальные звуки мотивов в теме, начала разделов сонат или частей в циклах

Возможности интенсивного многоэтапного фактурного развития великолепно раскрыты в симфониях Гайдна и Моцарта. Многие подобные сочинения послужили базой для развития симфонической драматургии и ее фактурных воплощений в дальнейшем.

Закономерности фактурного развития в музыке, проникнутой духом симфонизма, найденные в период раннего классицизма, приобрели новые формы в творчестве Бетховена. Уже в первых его фортепианных сонатах отчетливо прослеживается фактурно-функциональная линия от одноголосно-гетерофонного изложения тем в главных партиях к имитационной, гомофонии, контрастной полифонии в последующих темах экспозиций. Логическая последовательность преобразования фактурных видов обнаруживается как в микромасштабах отдельных тем, так и в макромасштабах циклов.

Так, в ряде сонат главные темы в экспозициях первых частей начинаются одноголосно (или в виде дублированного одноголосия). Таковы примеры из сонат – Первой, Второй, Седьмой, а позднее – из Двадцать третьей сонаты.

Если проследить фактурное развитие последующих тем в экспозициях, то почти во всех названных примерах обнаружатся фактурно-функциональные линии. Например, в связующей партии Первой сонаты ясно обрисованы *имитации*, в побочной – *гомофонное* изложение, которое в конце побочной приобретает черты контрастного соединения *разно-интонационных* фраз (кульминация).

Похожий процесс, но в гораздо меньшем масштабе, проходит на самом малом уровне – в главной теме. Начинаясь *одноголосно*, ткань обогащается звеньями секвенции (такты 1-2, 3-4, 5), что ассоциируется со вступлением всё новых «голосов», то есть с имитационностью. Завершается первое предложение темы кульминационной фразой (т. 7-8), изложенной гомофонно.

Сравнивая фактурные процессы, происходящие в теме главной партии и в экспозиции в целом, можно заметить проявления принципа *фактурного подобия*, который отчетливо обнаруживается у Бетховена. Развитие фактурно-функциональной линии на разных уровнях формы очевидно.

Развитие данной линии может принимать и другие профили. Так, в Пятой сонате Бетховена фактурное развитие в экспозиции I ч. обладает некоторыми особенностями, которых не было в Первой сонате. Начало главной партии экспозиции (*Molto Allegro con brio*) представляет собой яркую «взлетающую» *одноголосную* фразу, которая предваряется «ударом» аккорда. Дальнейшее развитие темы наполнено подобными же одноголосными мотивами и фразами (особенно в дополнении к периоду). Начало связующей состоит из фраз-звеньев, между которыми возникают *имитации*.

Побочная партия, подготовленная длительным преддыктом, поначалу служит образцом «колоратурно-виртуозной» инструментальной «арии», изложенной *гомофонно*. Однако прорыв в ней, состоящий из контрастирующих, быстро сменяющихся видов изложения, а также заключительная партия, где возникает интонационное различие между двумя пластами, в некоторой степени приближают строение ткани к *полифонической*

разнотемности. Фактурно-функциональная последовательность представлена в экспозиции достаточно отчетливо.

Разработка является своеобразным фактурным вариантом экспозиции. *Одноголосные* фразы на материале главной темы создают секвенционные перемещения звеньев, что порождает ассоциации с *имитационно-полифоническим* вступлением «голосов». *Гомофонно* изложенный эпизод приводит к *разно-интонационному* сочетанию мотивов связующей партии (в нижнем голосе) и имитаций на теме эпизода (в верхнем пласте). Фактурное строение репризы полностью соответствует экспозиционному.

Таким образом, развитие фактурно-функциональной линии представляет собой в I ч. Пятой сонаты три варианта (экспозиция, разработка и реприза): возникает своеобразный фактурный «вариационный цикл».

Интереснейшие фактурные решения, связанные с развертыванием фактурно-функциональной линии, находит Бетховен в поздних сонатах. Шесть фортепианных сонат – № 27, 28, 29, 30, 31, 32, созданных композитором в течение нескольких лет (1814-1822), некоторые музыканты трактуют как пример гигантского «макроцикла». Этот «цикл» в целом отличается достаточной свободой композиции, включая в себя по четыре, три и даже две части. Необычайное богатство тематизма, применение новых разнообразных видов фактуры выделяют их среди массива фортепианной музыки, созданного европейскими композиторами первой четверти XIX столетия.

Рассмотрим развитие фактурно-фактурной линии в шедевре поздних сонат – в Тридцать второй сонате c-moll op. 111 (1822 г.). Сонатная форма I ч. предваряется величественным вступлением *Maestoso*, характер и интонационный строй которого, безусловно, сильно повлиял на музыку композиторов романтической эпохи: начальный декламационный «возглас-тезис» отразился позднее во вступительной фразе сонаты b-moll Шопена, в теме «Фауста» из сонаты h-moll Листа и других сочинениях.

Главная партия экспозиции (*Allegro con brio ed appassionato*) – основное фактурное зерно, из которого произрастают особенности развития ткани на всех уровнях этого крупного двухчастного цикла. Фактурно-функциональная линия сформирована в теме необычно: тема, начинаясь с дублированного *одноголосия* (первый этап), обладает ярко выраженными интонациями фугированной темы в стиле барокко. Однако второй, имитационно-полифонический этап в теме практически отсутствует; лишь секвенционные ходы намекают на вступления «голосов». Композитор как бы «приберегает» тему для полифонических разделов, которые грядут в дальнейшем.

Следующее проведение темы изложено в *гомофонном* складе, аз авершающее построение главной партии, которое находится перед связующей, сочетает и себе два контрастирующих пласта. Главная партия, в которой фактурно-функциональная линия обрисована на самом малом уровне – в пределах темы, в целом служит первым этапом фактурно-функциональной линии на более высоком уровне – в экспозиции первой части.

В масштабе экспозиции вторым этапом становится связующая. Она пропитана *имитационно-полифоническим* духом: использован вертикально-

подвижной контрапункт, подводящий к кантиленной побочной, изложенной *гомофонно* (третий этап). Различие между этой темой, украшенной «шопеновскими» мелодическими пассажами, и «барочной» главной, составляет не только интонационный, жанровый, но и стилистический контраст симфонического уровня: здесь объединены образно-тематические сферы, принадлежащие разным историческим эпохам. Экспозиция завершается сочетанием двух разных мотивов главной темы (четвертый этап).

Фактурно-функциональная линия образуется и на уровне всей I ч. Она отчетливо выделяет ответственные моменты в изменении ткани. Разработка как второй этап *Allegro*, начинаясь *одноголосно*, перерастает в небольшой *фугированный* эпизод на главной теме, далее в аккордово-гомофонное изложение этой темы, и всё более раздвигая по регистрам *контрастирующие* пласты, приводит к кульминации – началу репризы. В целом, акцентируя полифоническую структуру ткани, разработка в некоторой степени повторяет фактурную линию экспозиции.

Реприза как третий этап линии сохраняет фактурное строение экспозиции, но динамизирует его. Введены новые виртуозные рисунки в тему главной партии, увеличена стремительная пассажистика в связующей, обогащена побочная. Эта последняя тема становится не только больше по масштабу, но в нее введен элемент вертикально-подвижного контрапункта, расцветают узоры «шопеновских» мелодических фиоритур.

Кода (четвертый этап), приводящая после бурных событий к тихому мажорному завершению (*pp*), строится на сочетании второго мотива главной партии (в глубоком басу) и пласта, аккорды которого отдаленно напоминают интонации из последних тактов вступления и из побочной партии репризы (перед проведением главной темы в тональности f-moll). Столь разные *контрастно-тематические* линии, расходясь в музыкальном пространстве, охватывают диапазон до пяти октав, и звучность постепенно замирает: готовится вступление II части ("Arietta"). Так развивается фактурно-функциональная линия в I ч. Сонаты, главными фактурно-тематическими особенностями которой служат *одноголосное* изложение главной темы фугированного характера и обилие *имитационно-полифонических* компонентов ткани.

Гигантский профиль этой линии обрисован и в масштабе всей сонаты, завершающейся вариациями на тему Ариетты (*Adagio molto, semplice e cantabile*) C-dur. Такой финал совершенно необычен. Эта часть двухчастного цикла, главное средоточие лирической образности, наполнена всеми видами изложения, в целом она всё же тяготеет к *гомофонии*.

Трепещущий узор фигураций, почти везде сопровождающий вариационные проведения темы, становится не только важнейшим кружевным фоном, но он приобретает самостоятельное тематическое значение. Поэтому последнее появление темы, окруженной в очень высоком регистре фигурациями и трелями, звучит почти до самых заключительных тактов как сочетание двух равноценных линий. Ткань является *разнотемно-полифонической* и одновременно полифонизированно-гомофонной. Уникальная

форма цикла в сонате завершается столь же уникальным обликом фактуры. Драматургический путь развития в последней фортепианной сонате Бетховена направлен от драматических бурь первой части к просветленному лирическому финалу.

Нельзя не отметить несколько особенностей, связанных со структурой драматургического профиля, музыкальной формы этих циклов и специфических особенностей фактуры в поздних сонатах Бетховена.

Одной из них является *иерархическое строение* фактурно-функциональной линии. Последовательность этапов в ней, начиная от одноголосия (или в виде «утолщенной» линии) может присутствовать на разных уровнях целого – в теме главной партии, в экспозиции, иногда в пределах части и даже всего цикла. Подобная иерархия в полном объеме была представлена в сонате № 32.

Фактурный вид «утолщения» мелодии в темах, созданное многоярусной аккордовой дублировкой, обязательно опирается на моноритмическое движение всех голосов: по генезису такое изложение можно считать многократно дублированным «одноголосием». Варианты такого вида ткани встречается в главных темах сонат № 27, 29, 31. Подобное многократно дублированное «одноголосие» (в виде пласта) служит первым этапом развития фактурно-функциональной линии на дальнейших этапах развития музыкальной формы.

Другой важной стороной, характерной для почти всех сонат, явилось усиление *импровизационно-фантазийного* начала. Обилие тематических арок, связей, речитативных разделов, переходов *attacca* между частями порождает свободу изложения ткани. Появляются виртуозные пассажи, большие разрывы регистров, мелизматика, а также частые и резкие смены темпов, динамики, артикуляции, агогики. Изложение подобных эпизодов чрезвычайно разнообразно. Они встречаются в сонатах № 28 (*Adagio*), № 29 (*Scherzo* и *Largo*), № 30 (*Adagio*), № 31 (*Adagio*), № 32, I ч., (переход к *Allegro*).

Важной стороной композиционного и фактурного строения перечисленных сонат является введение развитых и масштабных *имитационно-полифонических* разделов. Важно отметить, что Бетховен помещает их в финальные части сонат. Таковы фуги в сонатах № 28, 29, 31, полифонические вариации в финалах сонат № 30 и 32. Фуги, фугированные разделы и имитационно-полифонические эпизоды фокусируют в себе все элементы полифонической техники, встречавшиеся в связующих партиях и разработках *Allegro*, в *Scherzo* и т. д., представленные в виде канонов, отдельных имитаций, диалогов, вертикальных перестановок.

Обобщающая функция финалов в поздних сонатах Бетховена, подобно финалу Девятой симфонии, ставят завершающие части циклов в положение акцентированных, главенствующих, к которым стремится драматургическое развитие. Этому способствует введение в финалы циклов масштабных фуг как очень яркого композиционно-драматургического явления. Структуру цикла, построенную на устремлении к финалу, можно назвать сверхгигантской «ямбической стопой» или «ямбом высшего порядка». Имеется в виду строение

любого уровня музыкальной формы от мотива до цикла, где акцентируется завершающая часть. В пределах мотива ямбичность проявляется совершенно отчетливо, а в масштабе крупной циклической формы определение «ямбический тип драматургии» носит метафорический характер, хотя само явление несомненно существует: достаточно напомнить финалы Девятой симфонии Бетховена, Сонаты b-moll Шопена, Шестой симфонии Чайковского.

Фактурно-функциональная линия, ставшая «стержнем» в поздних сонатно-симфонических жанрах музыки Бетховена, в известной степени определяет их общую структуру в самом крупном масштабе. После I ч. (Allegro) композитор помещает на второе место скерцо, обычно наполненное имитационно-полифоническими элементами. Третьей частью становится медленная часть, в основном опирающаяся на гомофонный склад. В финалах, содержащих фуги или вариации, обязательно возникают кульминационные эпизоды контрастно-полифонического склада.

Симфонический принцип как основа музыкальной драматургии в произведениях композиторов-классиков содержит в себе планомерные смены форм фактуры, что воплощается в фактурно-функциональной линии, отражающей этапы эволюции фактуры в европейской музыке. Эта закономерность, открытая композиторами классического стиля, стала фундаментом для развития музыкального искусства, порождая новые тенденции развертывания музыкальной фактуры в последующих исторических стилях.