ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИРИКО-ЭПИЧЕСКОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО НАЧАЛ В ФИНАЛЕ ВТОРОГО СТРУННОГО КВАРТЕТА Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Рассматривается вариационная форма на примере финала Второго струнного квартета Д.Д. Шостаковича. Актуальность статьи определяется новым подходом к анализу вариаций, представленных во втором квартете. Цель работы заключается в рассмотрении музыкальных образов четвертой части отмеченного квартетного цикла как системы, в которой взаимодействуют лирико-эпическое и драматическое начала.

Ключевые слова: Д. Шостакович; камерно-инструментальная музыка; квартеты; вариационная форма.

Струнный квартет является для Д.Д. Шостаковича жанром, к которому композитор обращался на протяжении всей жизни. Так, в период с 1938 (год создания Первого струнного квартета) по 1974 г. Шостакович создал пятнадцать квартетных циклов. Особое значение в струнных квартетах автора получает вариационная форма. Она становится основой как для медленных частей цикла (во II части Первого, IV части Третьего, III части Шестого и Десятого, VI части Одиннадцатого, V части Пятнадцатого квартета), так и для финалов – имеется в виду IV часть Второго квартета. В. Бобровский [1] и Б. Будрин [2] – исследователи, изучавшие вариационные циклы Д. Шостаковича, отмечают преобладающую роль в его произведениях формы вариаций на *basso ostinato*, реализующейся в жанре пассакалии (в IV части Восьмой симфонии, а также в Третьем, Шестом, Десятом, Одиннадцатом и Пятнадцатом квартетах).

В данной статье рассматриваются единственный образец вариационной формы, выполняющей в квартетном

цикле функцию финальной части. В IV части Второго струнного квартета вариации обрамлены разделами (*Adagio*), которые можно интерпретировать как пролог и эпилог. Вступление (пример 1) построено на диалогическом развертывании двух тематических элементов – мелодических фраз: патетически восклицательной с широкими ходами и песенно-плавной, задумчиво-лирической (соло 1-й скрипки). Их трехкратное чередование имеет свою логическую направленность: звучание первой фразы постепенно «смягчается», она утрачивает свою утвердительность, во второй фразе ведущее значение приобретает малотерцовые никнувшие интонации «вздохи». Постепенное ослабление динамики от *f* к *ppp* наряду с уходом песенной мелодии в высокий регистр и ее «разомкнутым» окончанием на квинтовом тоне выражает идею отдаления, растворения и вместе с тем открывает смысловые перспективы, приобретая значение своеобразной интонации двоеточия.

Пример 1:

90 Adagio ♩ = 72
(senza sord.)
p
f espress. (senza sord.)
mf
f espress. (senza sord.)
mf

Ля-минорная тема вариаций (ц. 92–93, пример 2), изложенная у альты solo, написана в духе русских народных песен, сочетающих повествовательную размерность и лирический тон высказывания. С другой

стороны, в ней завуалированы признаки марша (равномерная поступь шага, четырехдольный размер, начальная интонация восходящей кварты, ассоциирующаяся с сигналом, фанфарой).

Пример 2

92 Moderato con moto ♩ = 116
p semplice
cresc.

Одиннадцать вариаций объединяются в 3 подгруппы, образованные на основе общности приемов работы с темой, а также динамики ее преобразований. В организации

вариационного цикла существенную роль играет и принцип трехчастной формы. Последняя – двенадцатая – вариация выполняет функцию репризы-коды.

Первую группу образуют три вариации, представляющие собой тип строгих вариаций на *soprano ostinato* (ц. 93–94 – 1-я, ц. 95–96 – 2-я, 1 т. перед ц. 97–98 – 3-я). В первых двух за счет добавления подголосков происходит постепенное уплотнение музыкальной ткани. Равномерная пульсация четвертей в первой вариации одновременно служит характеристикой размеренной речи (что выявляет модус повествования) и словно передает пульс времени действия, описываемого рассказчиком. В третьей вариации тема вновь проводится в низком регистре, у виолончели. За счет «выключения» партии 1-й скрипки возникает некоторое «сжатие» звукового пространства, в чем видится функция замыкания первого раздела вариационного цикла. Учащение пульсации и интонационный облик партий 2-й скрипки и альты, где ведущую роль приобретают вопросительно-«причетные» терцовые и секундовые мотивы, усиливают впечатление встревоженности, внутренней неустойчивости, проявившейся еще во второй вариации.

Вторую группу составляют вариации с 4-й по 7-ю: ц. 99 – 4-я, ц. 101 – 5-я, 1 т. перед ц. 104 – 6-я, ц. 105–106 – 7-я. На этом этапе вариационной формы при сохранении масштабов построения в 4-й и 5-й вариациях (14 тактов), в силу переключения фактурных функций голосов и особенностей тонального плана, создается эффект учащения композиционного ритма, что отражает ускоренный событийный темп.

В вариациях рассматриваемой группы главенствуют приемы развития, характерные для разработочных разделов, – подвижность тонального плана (4-я вариация – *fis-moll* – *b-moll*, 5-я – *f-moll* (тонально разомкнута), 6-я – *g-moll* – *a-moll*, 7-я – *a-moll*), дробление темы, мелодико-ритмическая трансформация ее заглавного мотива, секвендирование. Под воздействием перечисленных факторов начальный образ драматизируется (чему способствуют также ускорение темпа и повышение уровня громкости).

Кроме того, в данных вариациях за счет повторений однотипных ритмических и мелодических формул, громкой динамики, штриха *marcato* становится особо значимой такая характеристика звучания, как ударность, выступающая средством воплощения жестко-наступательного, даже агрессивного начала.

В четвертой вариации, благодаря введению в партии 2-й скрипки и альты формулы аккомпанемента (♩ ♯ ♮ ♮ ♯ ♮), начальному затактовому ходу мелодии на восходящую кварту (партия виолончели *solo*) и равномерной пульсации, еще более ярко проявляются признаки жанровой модели марша. Механистичность маршевого движения

словно разрушает тему изнутри: исчезает плавное перетекание тона в тон, свойственное песенной природе, мелодическая линия упрощается, интервальный состав становится более однообразным, ритмический и графический рисунок «выпрямляется». Значимым событием является проведение в трех контрапунктирующих фигурации 1-й скрипки голоса фигуры *catabasis* (с 84 т.), выступающей способом выражения авторского видения смысла событий, в условной форме запечатленных в музыке.

В пятой вариации происходит смена не только тональности, но также темпа (*Allegretto*) и метра (размер 3/4 сохраняется в двух следующих вариациях). Этот раздел построен на полифоническом противопоставлении двух контрастных в образном отношении элементов: наступательно-плясового варианта основной темы у виолончели и «причетных» секундовых мотивов у 1-й, 2-й скрипки, звучащих в терцию, сексту, дециму.

Девятитактовое построение (ц. 103), начинающееся в *a-molle* и подводящее к доминантовому тону тональности *g-moll*, выполняет связующую роль. Оно служит новым импульсом – источником идей для последующего развития, что указывает и на его функцию вступления к шестой вариации. Переход-связка строится на сопоставлении фанфарного варианта начального мотива, порученного трем инструментам и плясовой мелодии виолончели (пример 3). Последняя является еще одной модификацией элементов основной темы вариаций, где мотив вздоха сначала трансформируется в плясовый мотив, а впоследствии – в фигуру «дробь малого барабана».

В 6-й вариации музыкальная ткань расслаивается на относительно самостоятельные, контрастирующие элементы, каждый из которых произведен от мотивов основной темы, подвергшихся жанровой трансформации. Если исходная тема содержала признаки песни, то в данном разделе у виолончели в ц. 104 звучит фигура «дробь малого барабана», затем – галопно-маршевые формулы; в партии 1-й скрипки – фанфарно-маршевые ходы; мерное повторение квинты на неизменной высоте в партии 2-й скрипки служит признаком ритмо-ударной функции. Фактура монтируется по принципу коллажа: тема словно распадается на частицы, которые утратили первоначальные сущностные качества, оказались выхолощенными, нивелированными. Особенно наглядно это представлено в 7-й вариации, где ее тоны распределены между виолончелью и альтом, а в партии 1-й скрипки от темы-мелодии остается лишь начальный механистичный мотив из сцепленных кварт. Таким образом, рисуется картина разрушения, хаотичного движения, что, очевидно, имеет символический смысл.

Пример 3:

Тенденция к усилению роли моторного начала наблюдается и в следующих вариациях (с 8–11), образующих *третью группу*: ц. 107 – 8-я, ц. 109 – 9-я, ц. 112 – 10-я, ц. 116 – 11-я. Отличающее данный этап формы ускоренное чередование элементов различных жанровых (маршевых и танцевальных) моделей, интонационно нивелированных мотивов, их вертикальный монтаж в совокупности с динамичной сменой фактурных рисунков и ладогармонической нестабильностью создает эффект «разодранной», словно взорванной изнутри музыкальной материи, хаотичного кружения потерявших смысл фрагментов пространства, заряженных наступательной, разрушительной энергией.

Стабилизация ряда факторов в 8-й вариации (возвращение исходной тональности и размера, установление первоначальной структуры и неизменность фактурных функций голосов) указывают на ее значение «местной» репризы. С этого момента начинается новый виток динамичного развития исходного музыкального материала, обусловленный его дальнейшей жанровой трансформацией. В восьмой вариации тема «растворяется» в интонационно нивелированной, «этнодной» мелодической фигурации.

Пример 4:

Как показывает анализ, в 10-й вариации трансформация исходной темы, в которой народно-песенное начало играет основополагающую роль, достигает своего апогея. Оценивая направленность изменений можно сказать, что цепь деформаций приводит к предельной степени искажения изначального облика темы и символизирует разрушение воплощаемого ею образа.

Возникает перелом в вариационном развитии, выраженный вторжением первого – патетического – мотива из вступительного раздела данной части. Он проводится дважды (по типу нисходящей по тонам секвенции) в октавной дублировке у альты и виолончели на фоне «ударных» фигур в партиях скрипок. С одной стороны, своей экспрессией, повышенным эмоциональным тоном мелодия нижних голосов приближается к патетическим речитативам, запечатлевающим реакцию Лирического героя на некие отраженные в музыке в условной форме драматические события. Резкий контраст двух фактурных пластов обозначает и конфликтное соотношение образов, представленных ими. С другой стороны, благодаря своей лапидарности, рельефности, укрупненной

В 9-й вариации наиболее рельефно, в заостренно-гротескном плане, представлены характерные черты жанровой модели марша. Синкопированные аккорды скрипок моделируют типичную для духовых оркестровых партитур аккомпанементную формулу альтов $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Кратковременные политональные наслоения в данном случае призваны карикатурно отобразить эффект нестройной игры (аналогично тому, как это оформлено в прелюдии *h-moll* ор. 34). В этой вариации происходит общее нагнетание напряженности, что подготавливает кульминацию всей части.

В 10-й вариации Д. Шостакович средствами тембро-во однородного ансамбля, каким является квартет струнных инструментов, моделирует звучание барабана и флейты – репрезентантов военного оркестра – и типичные для военной музыки интонационные формулы. Триольная пульсация на органном пункте «es» в партии виолончели служит знаком барабанной дроби, а восходящий по тонам мажорного квартсекстаккорда мотив в партии обеих скрипок представляет собой «золотой ход валторнь» (пример 4). Мотив «золотого хода валторнь» чередуется с сигнально-маршевой формулой в партии альты, условно претворяющего функцию трубы.

подаче (в ритмическом, синтаксическом, динамическом отношении), вступительный мотив приобретает значение начала, лежащего за пределами времени и пространства драмы. Его образ принадлежит драматургическому плану Автора, организующего процесс становления художественной формы.

В 11-й вариации (ц. 116 *H-dur*) сохраняется размежевание на два фактурных пласта, символизирующих образные полюса. В партии виолончели и альты на *p, espress.* звучит вариант основной темы, восстанавливающий ее песенную природу. Однако повествовательный модус экспозиционного проведения с его размеренностью движения и сурово-задумчивым тоном здесь сменяется большей плавностью, распевностью, теплотой и трепетностью, свойственными лирике. Другой фактурный пласт представлен партиями обеих скрипок. Их основу составляют мотивы с типичной для жанра польки ритмоформулой. Линия жанровых трансформаций темы, направленных на усиление моторного начала, в этой вариации приходит к своему завершению. Тиражирование кукольно-механистичных полечных мотивов в силу

своего однообразия постепенно выявляет фоновую функцию данного фактурного пласта, и событийность отступает на второй план.

Следующая затем реминисценция материала вступления, прерывая серию жанровых вариаций, способствует установлению модуса Авторского созерцания. Начиная с ц. 120, на фоне квинтового органного пункта (*d-a*), в динамике *pp* проводятся оба тематических элемента вступления. Здесь, в противоположность моменту экспонирования, они не контрастируют друг с другом, несмотря на их пространственно-регистровую отдаленность. Благодаря тихой динамике, гармонической и ритмической остигнутости, фактурной прозрачности, в условиях темпа *allegro non troppo* устанавливается несколько отстраненный, объективизированный тон высказывания, и звучание материала вступления приобретает лирико-созерцательный оттенок. Таким образом, на первый план выходит драматургическая функция осмысления.

В последней – двенадцатой – вариации (ц. 123) возвращается основная тональность *a-moll*, и в партии 2-й скрипки проводится тема в виде, максимально приближенном к исходному. При этом её фразы чередуются с ритмически сглаженными вариантами первого тематического

элемента вступления. Ритмическое укрупнение (четверть приравнивается половинке с точкой) в условиях темпа *Allegro* создает эффект более подвижного темпа, по сравнению с экспозиционным проведением темы, что сочетается с увеличением масштабов синтагм и гармонической статикой. Все это наряду с пульсирующим «триольным» фоном, разреженностью фактуры, приглушенной динамикой (*pp*), перемещением мелодии в высокий регистр в ц. 126 способствует воплощению идеи отдаления, растворения и служит знаком общающе-подытоживающего завершения рассказа своим повествования, что соответствует заключительной, репризно-кодовой функции данной вариации.

Эта же функция реализуется и в следующем разделе формы, возвращающем материал вступления и служащем обрамлением вариационного цикла (по функции – это эпилог). Появляющаяся в ц. 129 на фоне выдержанных бифункциональных аккордов тема вариаций трансформируется в авторский речитатив-комментарий, исполненный одновременно страсти и горечи. Смене типа интонирования с песенно-сказового на декламационный соответствует повышение удельного веса каждого тона (все они подчеркнуты акцентом, четко артикулированы) (пример 5).

Пример 5:

The image shows a musical score for Example 5, consisting of four staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Cello/Double Bass, and the fourth is Bassoon/Clarinet. The score is in 4/4 time and starts at measure 130. Dynamics include *cresc.*, *fff p*, *ff p*, and *ff*. There are also markings for *molto espress.* and accents (>). The score shows a complex rhythmic and dynamic structure with various articulations and phrasing.

Подводя итоги, отметим, что в IV части анализируемого квартетного цикла прослеживается определенная логика образного развития. В разделах, выполняющих функцию пролога (вступление) и эпилога (кода), усилено эпическое начало. В них осуществляется повествование автора-рассказчика, выступающего субъектом эпоса, воспринимающего окружающий мир объективизированно. Последующее изложение основной темы части и образующиеся в процессе ее развития вариации, насыщены интонационными событиями, выраженными посредством жанровой трансформации темы вариаций. В образно-содержательном плане они могут быть трактованы как драматическое повествование (знаменующее торжество некой разрушительной силы), поданное сквозь призму переживаний Лирического героя. В заключительных разделах (реприза-кода

и эпилог) представлен комментарий Автора по поводу запечатленного интонационными средствами «сюжета». В них вновь ведущее значение получает фигура Автора, осмысливающего происшедшее и подводящего итоги.

С одной стороны, в данной вариационной форме переплетаются эпическое и лирическое начала (фигуры Автора-рассказчика и Лирического героя во многих фрагментах финальной части становятся единым целым). С другой стороны, в трактовке изложенных в IV части событий проявляется драматическое начало. В целом заключительная часть Второго квартетного цикла представляет собой результат взаимодействия лирико-эпического и драматического начал, что указывает на ее образную сложность и смысловую многозначность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 1. М., 1962. С. 149–82.
2. Будрин Б. Вариационные циклы в творчестве Шостаковича // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967. С. 181–230.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 25 октября 2009 г.