

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ЭХО ДЕТЕРМИНИРОВАННОСТИ В ТРИАДЕ ПОСЛЕВОЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ М. ВАЙНБЕРГА

Наталья Девуцкая

Как известно, эволюция композиторского письма наиболее явственно прослеживается в произведениях одного жанра, в особенности созданных для конкретного инструмента/состава. Это вполне естественно, поскольку аналитический подход, осуществляемый посредством жанровой дифференциации, подсказывается творческим выбором самого автора: каждое новое обращение к определенной жанровой модели говорит о стремлении к избранной им форме коммуникации. Через нее мы точнее можем осмыслить и состояние авторского стиля — поиска, консервации, развития. История знает множество тому примеров. Среди самых ярких — сонаты и партиты Баха для скрипки соло, струнные квартеты и скрипичные сонаты Бетховена, прелюдии Шопена, каприсы Паганини, фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева, симфонии Чайковского, Малера и Шостаковича, концерты Рахманинова, Шнитке, Щедрина и других¹. В ряду подобных моножанровых «метациклов» отдельную нишу занимают сочинения Мечислава Вайнберга.

За всю свою нелегкую, наполненную тяжелыми испытаниями и одновременно служением музыкальному искусству жизнь М. Вайнберг написал огромное число произведений — симфоний, струнных квартетов, опер, концертов, камерной музыки. Почти все они образуют в творческом наследии композитора свои солидные жанровые группы, но даже среди таких важнейших для художника жанров, как симфония и квартет, жанр сонаты выделяется особо. И дело, разумеется, не в количестве, хотя и оно показательно само по себе. Поражает разноцветье их тембрового спектра: здесь представлены сонаты и для всех инструментов струнного квартета, и контрабаса, и деревянных духовых, и, конечно, фортепиано. Именно для рояля — инструмента, которым начинающий автор блестяще владел, Вайн-

берг в 1940 году сочиняет свою первую сольную сонату. Через несколько лет, в 1943 и 1944 годах, появляются первые камерные циклы для скрипки и фортепиано. Знаковый рубеж в творчестве будущего мастера циклической формы — фортепианный квинтет ор. 18 (1944) — сочинение, во всей полноте раскрывшее масштаб дарования молодого композитора. С 1945 года область камерной музыки начинает заметно разрастаться. Буквально за три года Вайнберг пишет фортепианное трио (ор. 24), 12 миниатюр для флейты и ф-но (ор. 29), четыре камерных сонаты: для виолончели (ор. 21), кларнета (ор. 28), скрипки (ор. 37, 39). Однако 1948 год вносит в творческий ритм художника свои коррективы².

Создание шести фортепианных сонат локализуется в двух временных отрезках. В первый попадают циклы 1940-го, 1942-го и 1946-го годов, болезненно-хрупкий психологизм которых замешан на переплетении страшных эпизодов войны и мира. В 1955 году, едва оправившись от чудовищных политических кампаний, Вайнберг вновь обращается к жанру фортепианной сонаты. В сочинениях этого периода, пропитанных неослабевающей болью пережитого, трагедийность достигает своего пика в последней, Шестой фортепианной сонате (1960). Ее уникальность (информационно-эмоциональная насыщенность при максимальной концентрированности формы), вероятно, станет одной из решающих предпосылок для завершения оригинального «метацикла» из шести фортепианных сонат. Лаконичным полифоническим диптихом, написанным в контрастно-составной форме со сложнейшим решением сонатной формы во II части и фактурно-гармонической аллюзией к начальным аккордам Первой сонаты, Вайнберг «прощается» с сонатой в данном инструментальном воплощении и в том же 1960 году «открывает» новую плеяду сочинений в этом жанре первой из четырех сольных виолончельных сонат (1960, 1965, 1971, 1986)³.

Сравнивая Первую и Шестую фортепианные сонаты, легко услышать, насколько сильно за двадцать лет, отделяющих сочинения, изменилось авторское видение формы, ее возможностей. Композиционное равновесие и стройность Первой сонаты с ее четырехчастной структурой, темповой парностью частей (*Adagio* — *Allegretto* — *Andantino* — *Allegro molto*), репризной трехфазностью каждой части вкупе со сквозным интонационно-гармоническим развитием характеризуют один из полюсов в художественном пространстве музыки Вайнберга. В его основе — господство универсальных категорий (периодичности, замкнутости, цикличности, симметрии), априори привносящих в сочинение гармоничность, предустановленность, закон. Согласуются с этими универсалиями и формы, которым композитор отдает явное предпочтение — трехчастная, рондо, сонатная. Объединяющий их принцип репризности, наверное, можно было бы считать центральным в стилистике ранних фортепианных циклов Вайнберга, однако особенно ярко он претворяется в финальных частях последующих — Четвертой, Пятой и Шестой сонат. В них автор значительно увеличивает

Пример 1. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 2, схемы I и IV частей

I часть	Экспозиция		Разработка	→	Реприза	→	Реприза		
	ГП (R)	ПП (ЭП)	ГП (R)		ПП (ЭП)		ГП (R)		
	A	B	A ₁		B ₁		A ₂		
IV часть	R	→	ЭП I	R	ЭП II	R	→	ЭП III (I)	Кода
	ГП	СП	ПП	ГП	ПП из I ч.	ГП из I ч.	СП	ПП ₁	(ГП)

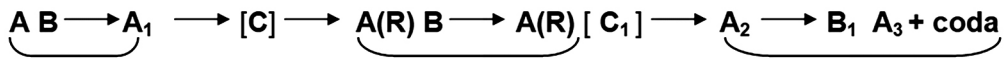
количество реприз и производных от нее композиционных эффектов (тематических арок, рефренов, рифм, реминисценций), подчеркивая тем самым детерминированную природу явления.

Возвращение к самому сокровенному жанру своей творческой летописи, вероятно, было для Вайнберга столь же психологически трудным, сколь необходимым. Об этом можно судить, по крайней мере, по двум важнейшим признакам, отличающим Четвертую фортепианную сонату: эмоциональной амплитуде как выражению испытанного и наиболее и стилиевой отсылке к сюите старинных танцев как маскировке субъективного и трагического. Тем не менее Четвертая соната — не столько жанрово-стилистическая ретроспекция, сколько монологическое интроспективное произведение трагического содержания. Его кульминация сосредоточена в финале цикла, композиционно превосходящем остальные части по многим параметрам.

Финальным частям в фортепианных сонатах Вайнберга всегда отводилась особая композиционно-драматургическая роль. В Первой сонате она состояла в апофеозе сквозной интервальной группы, так или иначе влияющей на тематизм всего цикла⁴. По-другому, более изобретательно и концептуально, она раскрылась во Второй фортепианной сонате, созданной двумя годами позже. Композиция ее финала нетривиальна и представляет собой структурно-функциональный комплементар первой части сонаты, построенной на явных и скрытых токах рондальности и сонатности. Взаимодействие данных формообразующих принципов создает условия для бифункциональности двух ключевых тем *Allegro* (I часть, *a-moll*), которая и предопределяет его индивидуальный профиль. Обе темы мигрируют в финал и тем самым соподчиняют крайние части сонаты на платформе общей композиционной идеи. В новом структурном контексте они оправдывают изначально присущую им функциональную амбивалентность — ПП возвращается в обновленном виде в роли второго эпизода рондосонаты, а тематизм ГП вводится в третьем, репризное проведение рефрена (см. пример 1).

Третья соната в ряду ранних фортепианных циклов, пожалуй, стоит особняком, поскольку в ней Вайнберг вступает в творческий диалог с музыкой

Пример 2. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 4,
схема IV части⁶



рондо-соната с двумя дополнительными эпизодами и чертами двойной трехчастной формы

И. С. Баха⁵. На это указывают fuga в финале, примыкающая к предшествующей ей медленной части в контрастно-составной форме, а также интонационный абрис каждой из частей, адресно отсылающий к конкретным баховским темам — из *gis-moll'*ной и *dis-moll'*ной fug первого тома ХТК.

Финалы сонат второго периода качественно иные. В них композиторское мышление Вайнберга направлено на расширение области полифункциональности звукового потока и достижение особой семантической связи тематических структур. Ориентируясь на ресурсы типизированных форм, композитор трактует их как совокупность возможностей для создания индивидуальной конструкции, исключительной в своей архитектонике. В Четвертой сонате (*h-moll*, 1955) Вайнберг делает первые шаги в данном направлении.

Финал произведения (IV часть) построен на основе модифицированной рондо-сонаты, усложненной дополнительным сонатным отношением в виде двух эпизодов (на схеме в примере 2 — C и C_1).

На первый взгляд, форма стройна и логична. Выполненные как будто по однотипному алгоритму экспозиция, разработка и реприза способствуют ясной расчлененности структуры на три крупных этапа. Двойное включение между ними новой темы (C) происходит на разных высотных уровнях, отчего возникает эффект формы второго плана — двойной трехчастной⁷. Однако специфику форме придает даже не это обстоятельство, а то, что практически каждый композиционный шаг (тема, прием) неоднозначен в своей функциональной задаче.

Чтобы выявить моменты функциональных «переключений», неких двусмысленностей формы, для начала обозначим типические черты рондо-сонаты. Точнее всего на них указывают дифференциация разделов и напрямую связанная с ней тематическая иерархия.

Первое место в этом своеобразном рейтинге занимает начальная тема финала — главная партия. На правах рефрена она проходит в финале шесть раз, охватывая в сумме одну треть всей формы. Распределение тональных центров происходит согласно композиционным этапам: основная тональность (*h-moll*) представлена в экспозиционных и репризных проведений (двух первых и двух заключительных рефренах), побочные тональности *a-moll* и *c-moll* — в разработке соответственно (пример 3).

Пример 3. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 4,
IV часть, главная партия

Вторая по весомости — тема побочной партии. Она входит в каждый из разделов рондо-сонаты и, таким образом, появляется в форме трижды. (Тут требуется небольшое уточнение. Дело в том, что побочную тему «обходит» связка-предыкт, имеющая на одно проведение больше. Но поскольку переход, согласно своей функции, не может «на равных» соперничать с основным тематизмом финала, даже опережая его в количественном отношении, в условной тематической иерархии мы помещаем его уровнем ниже).

Обе ведущие темы, общей протяженностью около 200 тактов (из 369 т. всего финала), определяют характер и интонационный строй заключительной части цикла. На фоне остального материала они обладают ярко выраженным национальным колоритом, раскрытым через ладово-гармонические элементы еврейского мелоса: узкий диапазон попевок, терпкую полутоновость, ниспадающие мелодические каденции.

Значимость двух основных тем финала выявляется не только исходя из их статистического, масштабного и интонационно-гармонического перевеса над остальным материалом. Им поручается одна из генеральных задач — создать архитектурный каркас герметичной типовой формы.

Не менее обстоятельно подходит Вайнберг и к тем разделам, которые оснащают композицию дополнительными связями, арками, функциями. К ним мы относим переходы, эпизоды, разработочные участки и помещаем их на третью по важности строчку тематического рейтинга. Их композиционная миссия способна раскрыться лишь в контексте заданной схемы, когда благодаря внезапным «врезкам» ломается поступательность предслышания, уставленная исходным распорядком.

Пример 4. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 4, схема IV части (фрагмент)

→	С		A(R)	B	→	A(R)	C ₁		→
предыкт	3-я тема	развитие 1-й и 3-й тем	1-я тема	2-я тема	предыкт	1-я тема	3-я тема	развитие 1-й и 3-й тем	предыкт
т.81-97	т. 98-114	т. 115-141	т.142-152	т.153-173	т.174-187	т.188-215	т. 216-230	т.231-251	т.252-259
	1-й эпизод		разработка				2-й эпизод		

Познакомившись с основными «двигателями» формы, перейдем к некоторым вопросам ее структурирования.

Наибольшую трудность в плане аналитики составляет внушительная центральная область финала, простирающаяся от предыкта перед эпизодом С до начала репризы (пример 4, т. 81–259).

Согласно регламенту рондо-сонаты, здесь мог бы располагаться разработочный раздел. Формально так и происходит: подача материала и способы работы с ним на этом протяженном участке формы соответствуют разработке. В действительности перехода, ведущий к новой теме (С), и момент ее появления, инерционно заданный изначальным композиционным планом, продолжают ассоциироваться со вторым эпизодом пятичастного рондо. Как покажет дальнейший ход развития, Вайнберг трактует эпизод С как вторую ПП (в чем мы сможем убедиться при ее втором транспонированном проведении). В результате новая тема (С) объединяет в себе несколько композиционных функций: второго эпизода рондо, второго эпизода рондо-сонаты, второй темы побочной партии.

Не будем забывать о том, что гипотетически из данной точки можно выйти разными способами, самым хрестоматийным из которых является возвратный ход к рефрену. Вайнберг находит решение в том, что начинает разработку «с опережением», т. е. пишет ход (пример 4, т. 115–141) к другому ходу (разработке) (пример 4, т. 142–215). Рубеж между двумя разработочными этапами приходится на гармонически обновленное и интонационно деформированное проведение рефрена (пример 4, т. 142–152), включающее элементы эпизода, — знаки подлинной разработочности. На настоящую фазу формы обратим особое внимание ввиду ее чрезвычайной важности. Совмещение в разработочном рефрене двух функций создает специфический эффект — одновременное чувство «мнемонической вехи» (по Б. Асафьеву) и собственно разработки.

Что касается выхода из зоны разработки, то и в нем наблюдаются весьма примечательные процессы. По аналогии с экспозиционным, второе репризное проведение эпизода С₁ (пример 4, т. 216–230) также полифункционально. Кроме того, его возвращение сопряжено со сменой высотной

Пример 5. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 5, схема III части (начало)

Экспозиция I			Разработка I		
Рефрен	→	Эпизод I	Рефрен		→
ГП	СП	1-я ПП	ГП	R ГП, ПП	СП
a	ba, b, a ₂	c	a ₃	bc	b ₂
т. 1–14	т. 15–30	т. 31–50	т. 51–59	т. 60–119	т. 120–125
a-moll		a-moll	a-moll	опора на d	

позиции (*Es*), вследствие чего возникает сонатная рифма. Значит ли это, что именно отсюда начинается реприза всей формы? Последующие события говорят, скорее, об обратном: эпизод C_1 продолжится в разработочном русле, и только затем рефрен, вернувшись в основной тональности, прочертит очередную границу формы. Иными словами, реприза, как и разработка, поделена на два этапа, первый из которых вновь опережает основной.

Найденный Вайнбергом механизм синтезирования рондальности и сонатности специфичен и по-своему уникален. Каждая из форм не только не утратила композиционное естество⁸, но и приумножила свои свойства: все существенные компоненты обеих форм возросли в количественном отношении и усложнились функционально.

В финале Пятой фортепианной сонаты (*a-moll*, 1956) Вайнберг укрепляет свои наработки в области синтеза двух форм. Их применение становится настолько свободным, что почти все функциональные отношения перемутуются. Композитор все больше отступает от типологических моделей. Упраздняются традиционные причинно-следственные связи, и на их место приходит модернизированный тип синтаксиса: структура проявляет тенденцию к регулярной комбинаторности и вместе с тем подчиняется тотальному принципу репризности.

Композиция финала представляет собой интереснейший пример экспериментирования со структурно-синтаксической организацией музыкального текста. В первую очередь привлекают внимание строгие пропорции формы. Структурный каркас *Allegretto* (III часть) составляют две экспозиции и две разработки, расположенные по принципу чередования друг с другом, они делят финал на два примерно равных раздела. Условная граница пролегает между окончанием первой разработки и последующим ходом к рефрену (пример 5, т. 120).

Рассмотрим каждый из этапов формы подробнее.

Первая экспозиция (пример 5, т. 1–59) базируется на схеме рондосонаты. Рондальность на этой стадии явно перевешивает, о чем говорит хотя бы тот факт, что эпизод I (ПП) написан в основной тональности (*a-moll*). К тому же ГП (рефрен) и СП совместно выстраиваются в форму рондального типа — двойную трехчастную. Разработка (пример 5, т. 60–

Пример 6. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 5, схема III части (продолжение)

Экспозиция II				Разработка II	Реприза			Кода
Рефрен	→	Эпизод II			Рефрен	Эпизод II		
ГП		2-я ПП	1-я ПП	R ₁ ГП, ПП	ГП, СП	1-я ПП	2-я ПП	эл-ты ГП, 2-й ПП
a ₄	b ₃	d	c ₁	bc	a ₅ b ₄ a ₆ b ₅	c ₂	d ₁	ad
т. 126–138	т. 139–142	т. 143–162	т. 163–178	т. 178–193	т. 193–203	т. 204–211	т. 211–225	т. 226–242
a-moll		Fis-dur		опора на a	a-moll		a-moll	a-moll

119), располагаясь на месте второго эпизода рондо-сонаты, напротив, маркирует сонатное наклонение формы.

Вторая половина финала (пример 6) интенсивнее и насыщеннее первой, причем настолько, что производит впечатление самостоятельной формы. Усиливает этот эффект 2-я ПП (впервые звучащая только во второй экспозиции), которая не только успевает пройти стадию экспонирования и предложить тональную альтернативу ГП (*a-moll-Fis-dur*), но и вернуться в репризе в основной тональности.

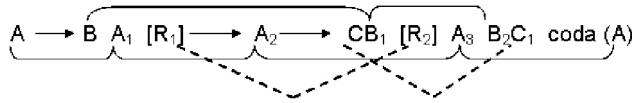
В такой насыщенной, многосоставной и полифункциональной конструкции существенно возрастает внимание автора к ее архитектонике и пропорциям. Об этом можно судить уже по тому, как автор с почти математической точностью разделяет форму на два равных крупных этапа. Не меньший расчет наблюдается и во внутреннем строении разделов.

Вторая экспозиция (пример 6, т. 120–178), как и первая, занимает 59 тактов. Ее уравнивает совместный объем репризы и коды (т. 193–242). А поскольку второй крупный раздел финала масштабно коррелирует с первым, для второй разработки остается гораздо меньше времени. Вайнберг в несколько раз сокращает этот раздел (с 60 до 16 тактов), но при этом возлагает на него одновременно несколько важнейших задач: создать «несущую» арку между двумя половинами финала и обеспечить функциональную полноту сонатности на втором этапе формы.

В итоге весь комплекс специфических черт позволяет трактовать форму финала Пятой сонаты как двойную сонатную⁹ по аналогии с двойной трехчастной формой и выявляет две тенденции. Первая из них показывает, что данная конструкция избыточна с точки зрения сонатности, однако именно благодаря парным экспозициям и разработкам «коэффициент» рондальности повышается. Соответственно, вторая тенденция обуславливается первой и обнаруживается благодаря множественным аркам, рифмам, репризам, реминисценциям. Это отличительное свойство формы проникает буквально во все ее слои, захватывая переходные зоны, как, например, связующую партию к 1-й ПП в экспозиции или проведение рефрена в репризе.

Всего финал насчитывает 4 уровня реприз. Их рейтинг примерно совпадает с тематической иерархией в финале Четвертой сонаты:

Пример 7. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 5,
схема III части



- 1) ГП (рефрен) проводится на протяжении формы 5 раз и имеет 4 репризы;
- 2) 1-я ПП (эпизод I) — 4 проведения и 3 репризы;
- 3) СП — 3 проведения и 2 репризы;
- 4) разработка и 2-я ПП — по два проведения и одной репризе.

В заключение анализа финала Пятой сонаты подчеркнем, что в совокупности обе обозначенные тенденции формируют музыкальный текст особого типа. Его главным свойством является внутренняя цикличность, вносящая прогнозируемую периодичность (ритмичность) в разворачивание звуковой материи и структурирующая ее по аналогии с поэтической речью. Разумеется, данное сравнение — не более чем метафора, оправдывающая с точки зрения художественной формы сущностные признаки финала — масштабную сопоставимость разделов и многочисленные арки-репризы, вызывающие, в свою очередь, ассоциации с равновеликостью литературных строф, поэтическими рифмами, дистантными повторами.

Вместе с тем сравнение со стихотворной формой далеко не случайно, поскольку стиль Вайнберга во многом вдохновлен любовью и к поэтическому слову как таковому, и к искусству Ю. Тувима в частности. Эмоциональный отклик на его стихи находит свое прямое продолжение в ряде сочинений композитора — в вокальной лирике («Акации», «Цыганская библия», «Воспоминания», «Старые письма», «Слова в крови»), поэме «Петр Плаксин» и двух симфониях (Восьмой «Цветы Польши» и Девятой «Уцелевшие строки»).

Поэзия Тувима, — пишет Л. Никитина — «более всего созвучна индивидуальности композитора. Художников роднит общность судьбы, их поэтические образы имеют некоторые черты автобиографичности и тесно связаны с Польшей. Как правило, сходные образные соотношения приводят и к параллельным структурным явлениям. В поэзии Тувима существуют различные интонационные строи. Некоторые стихи его циклов объединяются интонацией, очень близкой музыкальной...» [7, 155].

Музыкальную природу стиха тонко чувствовал и сам поэт. По его словам, стихотворение «плавает музыкально, вздымается, опадает, звучит, играет оттенками слов и скрытыми в них звучаниями, управляется логикой своей мелодии»¹⁰. Говоря же о себе, Тувим резюмировал: «Мыслить умею лишь настолько, насколько вмещает музыка стиха» [9, 10].

В качестве иллюстрации сказанного приведем один из лучших образцов любовной лирики Ю. Тувима в оригинале и переводе А. Ахматовой:

WSPOMNIENIE

Mimozami jesień się zaczyna,
złotawa, krucha i miła,
To ty, to ty jesteś ta dziewczyna,
która do mnie na ulicę wychodziła.

Od twoich listów pachniało w sieni,
gdym wracał zdyszany ze szkoły,
a po ulicach w lekkiej jesieni
fruitywały za mną jasne anioły.

Mimozami zwiędłość przypomina
nieśmiertelnik żółty — październik.
To ty, to ty, moja jedyna,
przychodziłaś wieczorem do cukierni.

Z przemodlenia, z przeomdlenia senny,
w parku płakałem szeptanymi słowy.
Książecz z chmurek prześwitywał jesienny,
od mimozy złotej majowy.

Ach czułyymi, przemilyymi snami
zasypiałem z nim gasnącym o poranku,
w snach dawnymi bawiąc się wiosnami,
jak ta złota, jak ta wonna wiązanka.

ВОСПОМИНАНИЕ

В мимозах стынет осени начало,
Такой же милой, хрупкой, золотой.
Та, что меня на улочке встречала,
Та девушка тобой была, тобой.

В передней пахло письмами твоими,
Когда я, задыхаясь, в дом вбегал.
Над крышами в осеннем легком дыме
Рой ангелов меня сопровождал.

В мимозах словно прячет увяданье
Бессмертник желтый, октября цветы.
Та, шедшая под вечер на свиданье,
Моя единственная, это ты.

В саду шептал слова тебе, лил слезы,
Тебя молил — уже во власти сна,
И майская — от золотой мимозы
Плыла меж туч осенняя луна.

Ах, милый сон меня баюкал, нежил,
Я засыпал, когда вставал рассвет.
Меня минувших весен призрак тешил,
Как этот душистый золотой букет.

Композиция Шестой фортепианной сонаты (*d-moll*, 1960) еще в большей степени, нежели Пятой, содержит признаки поэтической речи. Предпосылки для этого создают несколько факторов:

- 1) яркий тематизм, имеющий остро персонифицированный интонационный и фактурный облик; в общей сложности в Сонате таких тем — шесть;
- 2) множественные арки-рифмы, возникающие между повторами всех тем;
- 3) практически полное отсутствие переходных, ходовых участков;
- 4) стыковка тем методом монтажа, по аналогии с комбинированием семантически контрастных строф.

Соната написана в контрастно-составной двухчастной форме, сохраняющей в себе генезис цикла барочного типа «прелюдия — фуга» с явным масштабным и драматургическим перевесом второй части; первая часть (*Adagio — Andante — Adagio, d-moll*) несет в себе функцию драматического пролога. Специфику второй, финальной части (*Allegro molto, h-moll*) в крупном

плане определяет слияние нескольких фундаментальных формообразующих принципов — футированного, сонатного, рондального¹¹. Сама по себе идея их синтеза, вероятно, возникла на основе эксперимента, предпринятого Вайнбергом в финале Третьей фортепианной сонаты (*gis-moll*, 1946). В роли стелевого «локомотива» выступила однотемная fuga, решенная в свободном ключе из-за непрерывных вариантно-вариационных преобразований темы; в свою очередь, сонатный принцип с присущей ему функциональной дифференцированностью и структурной стадильностью форматировал fuga, заострял внимание на каждой новой конфигурации темы и в этом смысле имел совершенно иную цель в сравнении с финалом Шестой сонаты.

Как и в Пятой сонате, в Шестой рондальность не выступает в роли структурообразующего принципа. Однако главенствуя без исключения на всех композиционных уровнях, именно рондальность / репризность преуказывает логику формы, подчиняя себе те схемы, которые выдерживаются более полно и строго.

На уровне целого тематические арки создаются приемами перспективы¹² и ретроспекции. В данном случае речь идет о двух темах. Первая из них обрамляет *Adagio* (I часть) и всю Сонату, открывая сочинение и возвращаясь в его самом конце; она же напоминает о себе в центре разработки финала. Каждое новое проведение темы ретроспективно, так как неизбежно отсылает к первообразу, ее экспозиции в самом начале произведения. Для второй темы, рефренная функция которой выявляется в *Allegro molto* (II часть), Вайнберг, напротив, применяет прием перспективы: в самом конце первой части звучит предвестник темы — короткий формульный мотив.

Рондальность проникает и на внутритематический уровень. Она свойственна всем четырем индивидуализированным контрастным темам финала. При всех различиях они имеют примечательную сходную черту, выявляющую их структурное родство — повторность мотива, репрезентирующего тему.

Первая тема (ГП), изложенная одногласно, в духе начального проведения из экспозиции fuga, остро характерна. Построенная на вопросительно-ответных мотивах, разомкнутых паузами разной протяженности в сочетании с пониженными ступенями, она производит довольно тягостное впечатление растерянности, опустошенности, безысходности (пример 8).

Многократно повторяясь на протяжении всей части, тема образует свою вереницу арок.

Вторая тема (В) берет на себя одновременно две функции — середины ГП и интермедии fuga. Она узнается по яркой интонационно-ритмической фигуре, напоминающей каденционную формулу. Такое специфическое начало темы впоследствии станет сигналом для опознавания границ формы (цезура в начале темы подчеркнет начало двух фундаментальных разделов — разработки и репризы; см. пример 9).

Третья тема (С) является ПП для сонатной формы и, несмотря на гомофонную фактуру, второй темой — для fuga. Свой полифонический потенциал она раскроет чуть позже, а пока, на экспозиционной стадии, механистич-

Пример 8. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6,
II часть, главная партия (т. 1–9)

Allegro molto

Пример 9. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6,
II часть, середина ГП, (т. 15–19)

но-саркастической пульсацией восьмых и прихотливым изгибом мелодики в сочетании с упрощенной гомофонной фактурой, она все больше омрачает и без того упадочническую атмосферу (пример 10).

Контрапунктическая работа с этой темой начинается буквально следом за ее экспонированием, когда к ней присоединяется (по типу одного из видов многотемной фуги) четвертая тема (D). В ходе развития ПП будет усложняться техникой сложной стретты на основе пропорционального канона. В таком изложении она прозвучит дважды — в конце разработки и в репризе.

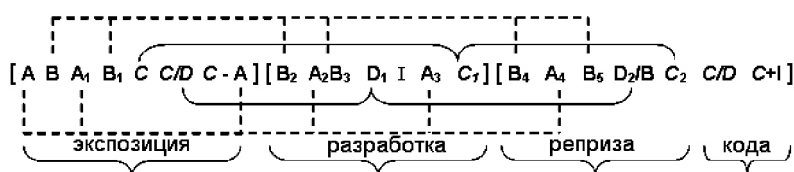
Общая композиция финала Шестой сонаты представлена в схеме (пример 11).

В этой замысловатой структуре мы вновь наблюдаем тематическую иерархию. Но как показал анализ финальных частей Четвертой и Пятой сонат, самобытность формы измеряется далеко не этим. Иерархия как таковая выявляет весомость, значимость тем. Нас же интересует синтаксис, обусловленный качеством повторов, регулярностью и иррегулярностью реприз, пропорциями разделов.

В сопоставлении тектоники трех этапов композиции финала становится очевидной общая динамика формы, направленная к репризе. Обращает на себя внимание уже то обстоятельство, что реприза, сократившись по сравнению с экспозицией в два раза, не лишилась ни одной из тем. Одновременно с этим изменился способ их изложения, который скорее стал соответствовать новому разработочному этапу, нежели репризе: все те-

Пример 10. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6,
II часть, побочная партия (т. 57–60)

Пример 11. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 6,
схема II части



мы звучат коротко, фрагментарно, их порядок изменен, возникают новые контрапунктические комбинации (в частности, соединяются элементы ГП и ПП). К тому же повторяется весьма экстравагантный прием из разработки — пропорциональный канон в ПП.

Настоящий участок формы имеет лишь один устойчивый признак репризности — проведение темы ГП в основной тональности; впрочем, и оно больше похоже на предыктовую зону ввиду трансформации темы в динамическом ключе. Удивительнее всего то, что при такой тематической сгущенности композитор избегает плавных переходов-связок; все темы стыкуются друг с другом непосредственно, подобно строкам в поэтической строфе. Структурным противовесом композиционной дискретности служат множественные арки, перебрасываемые буквально от каждой темы к ее «изотопам» и выстраивающиеся в смысловые ряды. Так невольно возникает догадка о проекции некоторых законов поэтической структуры на музыкальную.

В контексте рассуждений о специфике репризы вспоминается исключительное по своей музыкальности стихотворение Ю. Тувима — «Смерть», где мы наблюдаем высочайшую степень связанности словесной структуры — именно то самое качество, которое определяется Ю. Лотманом как музыкальное звучание поэтической речи [6, 125]. М. Алексеева сетует на то, что «во всей красоте и глубине Тувим в русских переводах раскрывается редко. Ведь перевод с польского требует особых усилий, особых переводческих навыков, особого музыкального слуха и особой душевной лабильности» [1, 29]. Перевод, сделанный Д. Самойловым, является прекрасным

примером создания не только стихотворной формы, эквивалентной оригиналу, но и рождения второго оригинала¹³. Приведем его полностью:

1.

Туча, низко оседая, /
Серой скукою сочится.
Смерть заштатная, седая /
В окна хмурые стучится.

Мелко вздрагивают рамы, /
Так черны и так унылы.
Даль мутна, деревья пьяны, /
Господи, спаси-помилуй!

Туча душит, как перина... /
Старый тын в тоске трепещет.

2.

Город словно сжат тоскою, /
Скука в дверь клюкою тычет ...
Сидя с шахматной доскою, /
Врач сопит, а ксендз мурлычет.

А унынье, как свидетель, /
Копошится тихо-тихо.
— Поглядеть бы, благодетель, /
Кто стучится, что за лихо?..

— Тере-фере — Вы ли, я ли... /
— Шах, пожалте... — Есть помешка ...

3.

— Ты зачем роняешь слезки, /
Иль со мной тебе не мило?
— Росла во поле березка, /
Ее буря повалила ...

Эй, кума, настали сроки! /
(Блещет близко ... Дождик хлынул...)
Смерть уткнула руки в боки /
И умильничает с тыном.

... Туча, низко оседая, /
Серым дождиком сочится.

Дождь, кудлатая чуприна, /
Вот прорвется — и захлещет.

Сохнут травы, увядая, /
Под забором-инвалидом,
Смерть заштатная, седая /
Ждет с каким-то жалким видом.

Тын со смертью тарабарит... /
Панна ждет вечерней почты,
Пан провизор зелье варит, /
Парикмахер бритву точит.

— Попытаем — Проморгали... /
— Стойте, стойте — наша пешка ...

Так сидят, а смерть взирает, /
Притаилась у заплота,
Размышляет, примеряет, /
Шевельнуться неохота.

— Славно, славно ... Ходит слоник... /
— Вот вам шах... — А вот ответик... —
И мурлычет пан каноник, /
И сопит все так же медик.

Смерть заштатная, седая /
В окна тусклые стучится.

— Благодетель, кто грохочет... /
(Врач конем идет некстати.)
— Пусть грохочет кто захочет! /
Ну-ка, брате, Гиппократе!

— Нет, я действую оплошно, /
Зазевался я маленько!
Проигрался... (Тошно, тошно...)
— Ах, Марусенька, налей-ка!

4.

Смерть гогочет, смерть хохочет, /

Страшно так она смеется.

За соседской старой квочкой /

Сука черная крадется...

Гоп! — вскочила. Хвать за горло, — /

Душит курицу собака...

— Доктор, доктор... дух мой сперло... /— Кто ж стучится там, однако...

— Не открою! Не желаю! /

Выпьем, что ль, за разговором!

*(Смерть заштатная, седая /**Мокнет, мокнет под забором.)*

А врачу не до забавы: /

— Ксендз, читай скорей молитву!(Пан провизор варит травы, /Парикмахер точит бритву.)

Все промокло, все уныло, /

Кто-то плачет понапрасну.

И в окошко смерть вскочила, /

Так бледна и так ужасна...

Композиция стихотворения вырастает из нескольких принципов: семантической изотопии¹⁴, аналогии, антитезы, структурной рамки. Сквозным рефреном в разных вариациях проходит (полностью или редуцировано) начальная строфа: «Туча, низко оседая, / Серой скукою сочится. / Смерть заштатная, седая / В окна хмурые стучится». Экспонируя центральный образ произведения по принципу аналогии, семантика строфы рождает далее, в последующих строфах, различные коннотации и топосы — Смерть, Страх, Горе, Слезы, Дождь, Вера, Молитва, Врачевание, Игра, Шахматы, Судьба. Каждое из этих понятий получает свое образно-сюжетное воплощение, от которых выстраиваются множественные дистантные лексические и семантические повторы.

Сосредоточимся на заключительном, четвертом разделе стихотворения. Что делает его финал художественно цельным и драматургически сильным? Безусловно, этому способствуют несколько факторов. В сравнении с предыдущими тремя разделами, в которых образные пласты сопоставляются размеренно, путем семантического параллелизма, аналогии, в последнем их частотность значительно увеличивается. Происходит отбор опорных строк, чьи константные и вариативные повторы монтируются по принципу смысловой антитезы, наращивающей свою амплитуду. Стремительное приближение трагической развязки ускоряет течение художественного времени. В такой поступательной динамике сюжета самым драматургически действенным представляется возвращение ключевых строк из экспозиции, а создаваемая тем самым симметрия «считывается» не только как композиционная рамка. Данный прием истолковывается скорее в драматургическом смысле — не просто реприза, повтор, но некая данность, неотвратимость, предопределенность, существующая всегда, постоянно и автономно.

Думается, что нечто подобное заложено и в репризе финала из Шестой сонаты — та же монтажная компиляция образов-тем, ускорение временного потока, внезапность и учащенность тематических смен, наконец, реприза-арка к самому началу сонаты. Действуют как будто те же законы, что и у Гувима. Случайно ли?

Вспоминается емкое высказывание американского ученого-лингвиста Ричарда Омана: «Синтаксис определяет стиль»¹⁵. Это утверждение, произнесенное по отношению к письменной речи и устанавливающее точку зрения на текст, вероятно, могло быть экстраполировано и на область иной языковой системы, музыкальной. В контексте проблематики настоящей статьи мы могли убедиться, что возможности музыкального синтаксиса гораздо шире. Структурные свойства музыкального текста выявляют не только авторский стиль и динамику его развития, но вскрывают его «питательную» среду, глубинные связи, не лежащие «на поверхности». Что касается финала Шестой сонаты, то в нем мы наблюдаем особый сплав поэтического и музыкального синтаксиса, своего рода ассимиляцию стилистических приемов Тувима. Результатом этого процесса становится создание формы синкретического типа — сонатно-строфической с чертами многотемной фуги.

В заключении еще раз подчеркнем, что принцип репризности, представая в каждом из финалов структурообразующим и тотальным, декларирует стержневую творческую установку Вайнберга на детерминированность формы. Одновременно, побуждаемый эвристическими потенциями, художник исследует и ее драматургический ресурс. Претворение универсального и ясного в своем проявлении принципа репризности следует рука об руку с механизмом противоположной направленности — разрушением структурных стереотипов. Так, композиция в финалах трех последних фортепианных сонат Вайнберга проходит путь от связности, симметрии и функциональной вариативности в Четвертой сонате через циклизацию и частичную симметрию в Пятой к монтажности, внутренней асимметрии в Шестой.

Создается уникальная в своем роде ситуация: с одной стороны, множество репризных повторов, не регламентированных логикой типовых схем, ломают наши привычные представления о форме; с другой — парадоксально увеличивают степень ее детерминированности. На этом диалектическом полюсе композиторского мирозерцания законы соразмерности и порядка поднимаются до уровня онтологических категорий. Структурно-архитектонические опоры рушатся под натиском иррегулярности тематических арок, привнося в финалы послевоенных сонат Вайнберга фатальную неотвратимость и обнажая беспощадную трагедийность их содержательной стороны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева М. О.* К вопросу о звучании русской поэзии в польских переводах и о переводе стихов Юлиана Тувима на русский язык // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. Издательство Московского университета, 2014, № 4. С. 24–34.
2. *Базилевский А.* Сербско-русский круг: поэт переводит поэта // Слово.ру: Балтийский акцент. Калининград: Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта. 2015, № 1. С. 51–65.
3. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. Москва: Классика-XXI, 2010. 474 с.
4. *Воскобойникова А. С.* Фортепианное творчество Мечислава Вайнберга. Проблемы стиля и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Саратов 2017. 199 с.

5. *Коган Ф.* Камерно-инструментальное творчество М. Вайнберга в контексте стилистических тенденций советской музыки: автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1989. 20 с.
6. *Лотман Ю. М.* Об искусстве: Структура художественного текста: Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). Санкт-Петербург: «Искусство — СПб», 2005. 702 с.
7. *Никитина Л.* Симфонии М. Вайнберга. Москва: Музыка, 1972. 207 с.
8. *Соколов О. В.* Избранное: сб. статей / сост. И. М. Храмова, ред. В. Н. Сыров, А. А. Евдокимова, Е. В. Приданова. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2013. 272 с.
9. *Юлиан Тувим.* Стихи: перевод с польского / сост. М. Живов; вступ. ст. Д. Самойлова; примеч. Б. Стахеева. Москва: Художественная литература, 1965. 415 с.
10. *Elphick D.* The String Quartets of Mieczysław Weinderg: A Critical Study: dissertation submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities. School of Arts, Languages and Cultures, 2016. 383 p.

REFERENCES

1. *Alekseeva M. O.* K voprosu o zvuchanii russkoy poezii v pol'skikh perevodakh i o perevode stikhov Yuliana Tuvima na russkiy yazyk [On the issue of the sound of Russian poetry in Polish translations and on the translation of the poems of Yulian Tuwim into Russian]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda [Moscow University Bulletin. Series 22. Translation Theory]. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta [Publishing Moscow University]. 2014, nomer [number] 4. P. 24–34.
2. *Bazilevskiy A.* Serbsko-russkiy krug: poet perevodit poeta [Serbian-Russian circle: the poet translates the poet]. Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent [Slovo.ru: Baltic accent]. Kaliningrad: Baltijskij federal'nyj universitet imeni Immanuila Kanta [Kaliningrad: Immanuel Kant Baltic Federal University]. 2015, nomer [number] 1. P. 51–65.
3. *Vlasova E.* 1948 god v sovetskoy muzyke [1948 in Soviet music]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: publishing house «Klassika-XXI»]. 2010. 474 p.
4. *Voskoboinikova A. S.* Fortepiannoe tvorchestvo Mechislava Vaynberga. Problemy stilya i ispolnitel'skoy interpretatsii [Piano creativity Mechislav Weinberg. Problems of style and performance interpretation]. Diss. kand. isk. [PhD dissertation]. Saratov, 2017. 199 p.
5. *Kogan F.* Kamerno-instrumental'noe tvorchestvo M. Vaynberga v kontekste stilisticheskikh tendentsiy sovetskoy muzyki [M. Weinberg's chamber-instrumental creativity in the context of the stylistic tendencies of Soviet music]. Avtoreferat diss. kand. isk. [Author's abstract of thesis for degree of PhD]. Vil'nyus [Vilnius], 1989. 20 p.
6. *Lotman Yu. M.* Ob iskusstve: Struktura khudozhestvennogo teksta: Semiotika kino i problemy kinoestetiki: Stat'i. Zametki. Vystupleniya (1962–1993) [On Art: The structure of the artistic text: Semiotics of cinema and the problems of film aesthetics: Articles. Notes. Speeches (1962–1993)]. Sankt-Peterburg: «Iskusstvo — SPB» [St. Petersburg: publishing house «Iskusstvo — SPB»]. 2005. 702 p.
7. *Nikitina L.* Simfonii M. Vaynberga [M. Weinberg's symphonies]. Moskva: Muzyka [Moscow: publishing house «Muzyka», 1972. 207 p.
8. *Sokolov O. V.* Izbrannoe: sb. statey [Selected: collection of articles]; sost. I. M. Khranova, red. V. N. Syrov, A. A. Evdokimova, E. V. Pridanova. Nizhnij Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki [N. Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki]. 2013. 272 p.
9. *Yulian Tuvim* Stikhi: perevod s pol'skogo [Poems: translated from Polish] sost. M. Zhivov; vstup. st. D. Samoylova; primech. B. Stakheeva. Moskva: Khudozhestvennaya literatura [Moscow: publishing house «Khudozhestvennaya literatura»]. 1965. 415 p.
10. *Elphick D.* The String Quartets of Mieczysław Weinderg: A Critical Study: dissertation submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities. School of Arts, Languages and Cultures, 2016. 383 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В настоящее время в отечественном музыкознании наблюдается процесс постепенного формирования корпуса научных работ, в которых изучается проблематика метацикличности. Назовем лишь некоторые из них: *Смирнова М. В.* Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. — Санкт-Петербург, 2006. 414 с.; *Нестеров С. И.* Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Ростов-на-Дону, 2009. 227 с.; *Ушакова Н. В.* Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Новосибирск, 2013. 274 с.
- ² К сожалению, судьбоносные перипетии конца 40-х и начала 50-х годов разделяют на «до» и «после» главные жанры творческой коммуникации композитора — квартеты, симфонии и, конечно, сонаты. В этот период М. Вайнберг осваивает преимущественно новые для него жанровые ресурсы — инструментальный концерт, рапсодию, фантазию. К написанию сонат композитор вернется в 1953 году, к струнным квартетам и симфониям — только в 1957 г.
- ³ Чуть позже за ними последуют сольные сонаты для скрипки (1964, 1967, 1979) и альты (1971, 1978, 1982, 1983).
- ⁴ Все части Первой фортепианной сонаты связаны единым гармоническим комплексом. Его каркас составляют чистая кварта и полутон, усложненные различными дублировками и фактурными напластованиями. Самые разнообразные варианты центрального созвучия буквально пронизывают цикл: концентрируются в тематизме его подвижных частей, обрамляют медленные части произведения, наконец, узнаются в заключительных тактах первой части и финала. Драматургическая значимость стержневой интервальной структуры окончательно утверждается в побочной партии IV части, оказывая тотальное воздействие на мелодическую и гармоническую основу темы.
- ⁵ Пример 12. М. Вайнберг. Соната для ф-но № 1, IV часть, побочная партия (т. 23–25)



- ⁶ Эта идея далеко не нова, хотя осуществляется Вайнбергом сугубо индивидуально. Нечто подобное наблюдаем, к примеру, в Шести сольных скрипичных сонатах Э. Изай, создавая которые композитор-виртуоз ориентировался на метацикл Шести сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха (подробнее об этом: *Нестеров С. И.* Цикл Сонат Эжена Изай для скрипки соло // Научная мысль Кавказа, 2009, № 2. — С. 165-170).
- ⁷ На схеме рефрен (ГП) обозначен литерой А. Смежная с ней и данная в скобках литера R используется для подчеркивания разработочной функции темы.
- ⁸ Поскольку экспозиция, разработка и реприза рассматриваемой рондо-сонаты имеют структурное подобие, в представленной сложной двойной трехчастной форме они являют собой синтаксическую целостность. Эпизоды С и С₁, соответственно, занимают в схеме положение середин. В то же время, в ситуации параллелизма двух форм, эпизоды наделяются функциями дополнительных (вторых) побочных партий.
- ⁹ Из двух принципов формообразования, лежащих в основании классической рондо-сонаты, как правило, первенство остается за рондальностью. Она же запечатлевается в нашем слуховом восприятии как «первообраз» формы. Механизмы сонатности в таких случаях могут проявляться неярко, приглушенно, латентно. Вероятно, допустимо и иное распределение сфер влияния двух форм, при котором типологические признаки рондо рассеиваются в про-

странстве «сонатных эффектов». (Обстоятельное освещение многочисленных аспектов рондо-сонатной формы см. в работе В. В. Задерацкого «Музыкальная форма». М.: «Музыка», 2008. Вып. 2. С. 260–321).

- ¹⁰ Феномен двойной сонатности подробно исследует О. В. Соколов в статье «Об индивидуальном претворении сонатности» [8].
- ¹¹ Цит. по: [1, 25].
- ¹² По мнению А. Воскобойниковой, II часть Шестой сонаты имеет форму рондо-сонаты с эпизодом, развернутой серединой разработочного характера, включающей сокращенный рефрен и расширенную ПП [4, 95].
- ¹³ Слово «перспектива» в данном контексте используется в своем переносном значении и истолковывается как то, что должно или может произойти вслед за настоящим.
- ¹⁴ Позволим здесь процитировать удивительно поэтичное и мудрое высказывание Андрея Борисовича Базилевского — ученого-слависта, знатока русской, польской, сербской поэзии, — отображающее квинтэссенцию художественных задач переводчика: «Важнее всего — музыка смысла, интонация подлинника. Переводятся образы, а не слова. Ближе к тексту — это не близко к сердцу. Иной раз необходимо отойти от буквы, чтобы приблизиться к сути» [2, 57].
- ¹⁵ Семантическая изотопия, по определению Агриколы, — это «продолжение и развитие содержания текста, создаваемого пучками топикальных цепочек» [*Agricola E. Semantische Relationen in Text und im System. Halle: Niemeyer, 1972. 127 p.*].
- ¹⁶ *Ohmann R. Prolegomena to the Analysis of Prose Style. Style in Prose Fiction. N. Y.: Columbia University Press, 1959. P. 82.*