

Автор статьи – Дмитрий Беляк – магистрант ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Виталий Владимирович Алеев – кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики и методики ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Беляк Дмитрий

***ПРЕТВОРЕНИЕ ЧЕРТ СИМФОНИЗМА
В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ
Л. ВАН БЕТХОВЕНА И Й. БРАМСА***

Симфонизм – одно из самых значительных явлений музыкальной культуры конца XVIII – середины XX века. Его развитие неразрывно связано с изменениями многих аспектов, таких как жанр, форма, гармония, фактурная организация и инструментовка. Отличительные черты этого явления были обусловлены изменениями классических устоев, и проявлялись в качественно новой организации музыкальных произведений, их драматургии и форме.

Обращаясь к понятию симфонизма, хотелось бы напомнить о его связи с жанром симфонии. Это наглядно представлено в работе П. Луцкера и И. Сусидко «Моцарт и его время»: за определением жанра симфонии «... встают представления о композиционной целостности и емкой художественной концепции, об особых качествах тематического развития, о том, что все части симфонии – суть звенья единой цепи, а она сама – совершенное проявление музыки как автономного и самоценного искусства» [4, 295]. При этом все перечисленные характеристики относятся к симфонизму в качестве метода организации материала. Они раскрывают его основополагающие свойства: непрерывность музыкального сознания,

целостность сочинений, развитие как принцип организации материала, обновление и качественное преобразование тематизма, а также расширение масштабов произведения и инструментального состава. Обратимся к высказываниям известных музыковедов, которые занимались определением свойств симфонического процесса.

1. «Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных» [1, 19]. Ключевым словом этого определения является *«непрерывность»*. Также обращает на себя внимание вторая половина предложения, которую можно свести к понятию *«комплексность»* или *«цельность»*.

2. «Развитие, являющееся сущностью симфонизма, предполагает не только последовательный процесс обновления, но и значительность качественного преобразования исходной музыкальной мысли (темы или тем), заложенных в ней свойств» [5, 11]. Наиболее значимыми словами этого суждения являются *«развитие»*, *«обновление»*, *«качественное преобразование»*.

3. «Симфонизм как метод всегда подразумевает такие категории, как контраст, конфликт, развитие, качественное изменение, единство» [7, 41]. Данное высказывание отражает основные характеристики и показатели симфонического метода, а также синтезирует представление о симфонизме.

Исходя из приведенных определений, явление симфонизма подразумевает непрерывное развитие и динамизацию как основной композиционный принцип сочинения. Движение от промежуточных результатов к окончательному определяет особенности формообразования и работы с материалом, а произведения, которые отвечают этим параметрам, оказываются более целостными по своему строению, так как все элементы находятся во взаимодействии между собой. В свою очередь, процесс их

соприкосновения приводит к развитию и преобразованию тематизма, что придает векторную направленность форме.

Не менее важной характеристикой является масштабность, которая присуща всем симфонизированным сочинениям. Она затрагивает содержательную сферу, внутренний конфликт произведения и, как следствие, его объемы и состав исполнителей.

Симфоническое мышление формировалось на протяжении многих лет и затронуло, в частности, композиционные принципы сочинений, гармонический язык и фактурную организацию. Приведем примеры таких изменений.

Новаторство в композиционном и драматургическом строении связано с завершением формирования классического сонатно-симфонического цикла. Тот, в свою очередь, связан с понятием симфонизма, так как особенности его развития, идейно-содержательной стороны, привнесение принципов диалектики в музыкальное произведение диктовали свои правила динамичного формообразования. Таким образом, становится характерным сквозное развитие драматургической линии. Благоприятные условия для преломления принципов симфонизма сложились в эпоху Романтизма. В качестве примера можно привести одночастные сочинения Ф. Листа (такие, как Соната *h-moll*, Фортепианные концерты № 1 и № 2 и др.), с одной стороны, и масштабные произведения Й. Брамса (Фортепианные концерты № 1 и № 2, Фортепианное трио № 1 и др.), с другой. Для Листа сквозное развитие – главенствующий принцип формообразования, многочастный сонатно-симфонический цикл помещается в единую структуру без внешнего деления на традиционные части. Напротив, Брамс сохраняет классическое представление о форме и расширяет ее за счет введения новых тематических образований, увеличения разработки и даже введения четырехчастности в фортепианный концерт.

Не менее значимыми являются изменения, которые затронули гармоническую сферу, появились новые тональные соотношения частей сонатно-симфонического цикла. Изначально существовала определенная закономерность: вторая часть представляла область субдоминантовой группы, параллельного мажора или минора. Такое характерное соотношение тональностей мы встречаем у Бетховена¹ во Втором фортепианном концерте (B-dur – Es-dur – B-dur), а также в Четвертом (G-dur – e-moll – G-dur). Однако в Первом, Третьем и Пятом концертах встречаются иные решения тональных взаимодействий: в концерте № 1 – C-dur – As-dur – C-dur, в концерте № 3 – c-moll – E-dur – c-moll, в концерте № 5 – Es-dur – H-dur – Es-dur. В первом и третьем случае мы видим проведение второй части в тональности VI \flat ступени (проявление одноименного мажоро-минора), во втором – с тональностью хроматической медианты (проявление однотерцового мажоро-минора). Таким образом, перед нами один из первых примеров применения расширенной тональности.

Еще одно новаторство в гармонической сфере – медиантовость, ставшая характерным признаком стиля Бетховена. Об этом явлении говорит Л. Кириллина: «Вопреки расхожему мнению о том, что медиантовые соотношения более типичны для романтиков, в бетховенских циклах они встречаются с 1790-х годов настолько часто, что составляют одну из черт его стиля» [3, 213]. В качестве примера можно привести терцовую цепочку тональностей в Сонате № 29 B-dur, которая состоит из 18 неповторяющихся мажорных и минорных трезвучий.

Также активно применяется система мажоро-минора для усиления гармонических противопоставлений, обострения конфликта и контраста тем и партий. Х.М. Кох пишет, что «... техника мотивно-тематической работы, а

¹ Все примеры приводятся по фортепианному творчеству Л. ван Бетховена, поскольку именно в нем наиболее полно нашли свое отражение описываемые принципы.

также отклонения в необычные гармонические сферы проникают, напротив, крепче в сознание, и считается, что “симфоническая значимость” концертов Бетховена не обсуждается...» [8, 71]. Таким образом, непривычные модуляции оказывают большее впечатление, чем прежние традиционные гармонические решения, а также развивают и качественно обновляют материал.

Изменения затронули и фактурную организацию. В первую очередь, это касается фортепианной музыки, где введение оркестровых приемов привело к появлению новых смешанных типов фактуры, отражающих тембровую организацию симфонической партитуры. Показательно, как в Большой сонате Es-dur (Ноб. XVI: 52) Й. Гайдн сопоставляет звучание семиголосных аккордов и более прозрачного традиционного ответа в *piano* (мелодическая линия и аккомпанирующая гармоническая фигурация). Данное явление Ю. Тюлин определяет как «свободную фактуру»: быстрая смена способов изложения. Заметим, что такой тип фактуры становится одной из стилевых черт творчества Бетховена и указывает на симфоническое начало в его фортепианных сочинениях. Налицо попытка сближения фортепианного звучания с симфоническим. Насыщение фактуры напрямую связано с развитием симфонизма, поскольку оно позволяет достичь новых красок. Это способствует контрастированию основных элементов и динамизации развития материала.

Рассмотренные изменения нашли свое непосредственное воплощение в фортепианных концертах. Ввиду определенного сходства данного жанра с симфоническим, процессы симфонизации отразились в нем наиболее полно, в особенности в творчестве Л. ван Бетховена и Й. Брамса.

Говоря о концертном творчестве Л. ван Бетховена, необходимо обратиться к трудам исследователя М. Друскина: «Бетховен, если воспользоваться его собственными словами, привнес в нее (*идею концерта* –

прим. Д. Б.) “поэтическую идею”, что обусловило еще большую слитность партий фортепиано и оркестра, тогда как противопоставления *tutti* и *solo* оказались переосмысленными благодаря новой, драматической трактовке диалогического принципа: он служит ныне выражению конфликтного содержания» [2, 45]. Таким образом, сближение солиста и оркестра происходит на почве новой драматургической основы. Влияние симфонизма на концертное творчество Бетховена очевидно, так как предполагаемое устремление к конечному результату реализуется в полной мере. Также возрастает роль первых частей концертов, которые определяют вектор последующего развития сочинения с содержательной и структурной стороны.

Отметим новое функциональное соотношение партий солиста и оркестра. Роль фортепианной партии в концертах не ослабевает, сохраняется солирующая функция, однако Бетховен заменяет длинные виртуозные пассажи краткими диалогичными высказываниями. Таким образом, виртуозная составляющая уходит на второй план. В полной мере эти принципы реализуются в Третьем концерте соч. 37. Здесь обращают на себя внимание аккомпанирующие фрагменты у солиста в разработке I части, а также в рефрене финала, где они чередуются с солирующими проведением. Наиболее характерным разделом формы, который указывает на симфонизацию данного сочинения, становится кода. Она имеет более протяженное звучание, исполняется оркестром совместно с солистом, превращается в своеобразную разработку в конце формы. Об объемах и содержании коды в Третьем концерте пишет П. Мис: «Впервые оркестровая кода расширена (*по сравнению с предыдущими концертами – прим. Д. Б.)* за счет разработывания главной темы, что продляет завершение и увеличивает форму» [9, 27].

Особого внимания заслуживает включение каденции в основной нотный текст. В I части Пятого концерта соч. 73 есть авторская пометка «*non si fa una cadenza*», которая препятствует нарушению драматургической целостности сочинения. Следует заметить, что предпосылки этого явления можно искать в том же Третьем концерте, так как окончание каденции приходится не на тоническую функцию, а на отклонение в тональность субдоминанты, что не типично.

Дальнейшая симфонизация жанра фортепианного концерта связана с творчеством Й. Брамса. К уже имеющимся изменениям добавляется масштабное разрастание формы за счет пересмотра установленных канонов. Продолжительность звучания Первого концерта Й. Брамса – около 50 минут. Данный объем сопоставим с некоторыми симфоническими сочинениями Моцарта², Бетховена, Шуберта, что подчеркивает родство жанров. Также это сочинение может рассматриваться как преддверие симфонического творчества композитора, так как в период написания концерта (1854–1859) он также создавал фрагменты Первой симфонии.

Следует обратить внимание на продолжение пересмотра традиционной функции каденции. В I части она отсутствует, что является отклонением от классической формы концерта. В рассмотренном ранее Пятом концерте Бетховена ее нет в привычном своем виде, но формальные признаки сохранены (каденционный аккорд в оркестре, вступление после ферматы, использование основного тематизма). Подобный пример представлен в финале Первого фортепианного концерта Брамса (*Cadenza quasi fantasia*), однако тематическое единство с основным материалом части весьма условно. То же можно сказать и о II части, в которой каденция совпадает с доминантовым предыктом к завершающему разделу. Таким образом,

² Безусловно, речь идет о симфонии C-dur «Юпитер» как о наиболее масштабном симфоническом сочинении Моцарта.

выписанная автором каденция указывает на жанровое сближение концерта и симфонии. Отказ от импровизации солиста, которая нарушала бы сквозное строение сочинения, позволяет объединить форму единой линией драматургии.

Ресурсом масштабного разрастания I части концерта является введение двойной разнотемной экспозиции. Шесть тем, представленных в начале, и их дальнейшее развитие в цикле обуславливает расширенную структуру произведения. Особый интерес вызывает монотематизм, который подчеркивает важность единства содержания цикла.

Исходя из вышесказанного, можно говорить о принципиальных изменениях фортепианного концерта на основе введения принципа симфонизма. Развитие жанра продолжалось в творчестве П. Чайковского, С. Рахманинова, Р. Штрауса, М. Равеля, К. Шимановского, что постепенно привело к равноправию оркестровой и солирующей партий. Фортепианный концерт стал «симфонией с обязательным фортепиано», что в дальнейшем привело к интеграции инструмента в оркестровую партитуру. Итогом этого процесса стало появление таких сочинений как поэма «Прометей» А. Скрябина, балета «Петрушка» И. Стравинского, симфоний Д. Шостаковича и многих других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Пути в будущее // Мелос, вып. 2. СПб, 1918. С. 15-32
2. Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. М.: Музгиз, 1959.
3. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. М.: Московская консерватория, 2009. Том I, том II.
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2008.

5. Музыкальная энциклопедия // Гл. ред. Ю.В. Келдыш. т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978.
6. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. – М.: Музыка, 1976.
7. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984.
8. Koch Juan Martin. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd.8). – Sinzig: Studio, 2001.
9. Mies Paul. Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 101. – Bonn: Bouvier, 1970.