

С. Ю. Блацук, Ж. А. Лавелина

**ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО
КАК ПРИМЕР ИНВЕРСИИ ВАРИАЦИОННОЙ ФОРМЫ**

Александр Владимирович Чайковский – один из самых востребованных композиторов наших дней, в чьем творчестве новейшие тенденции сочетаются с великими традициями классики. Жанровый диапазон творчества (оперы, балеты, инструментальные концерты, хоровые и вокальные сочинения, музыка к кинофильмам и др.) А. Чайковского многогранен, что заявляет о нем как о человеке необычайно широкого музыкального мышления. Привлекая неординарностью, будучи человеком разносторонним, свои творческие открытия композитор успешно совмещает с педагогической и активной музыкально-общественной деятельностью. Его имя сопровождает огромный список почетных званий и должностей¹. Общественное признание, исполняемость произведений А. Чайковского и в то же время явная на сегодняшний день их недостаточная освещенность в научной литературе свидетельствуют об актуальности и новизне работ, связанных с творчеством этого композитора.

Настоящий очерк посвящен одному из ранних сочинений А. Чайковского – Виолончельному концерту – продукту 60–70-х годов XX века, когда виолончельное искусство переживало мощный период расцвета. В эти десятилетия в связи с новациями в области музыкального языка, идущими от второй волны авангарда, наблюдается отказ композиторов от канонизированных норм формообразования и жанрового воплощения. Тенденция к многозначности толкования формы не исключала в каждом конкретном случае весьма четкую, логически обоснованную конструктивную идею. Это

обусловило расширение образной сферы сочинений и особое стремление к эмоциональной открытости, мелодичности. Виолончельный концерт А. Чайковского, созданный в период популяризации этого жанра, ярко отражает все перечисленные тенденции. Индивидуальный подход к трактовке жанра концерта затронул все составляющие: идею, драматургию, тематизм, наконец, нестандартную форму произведения.

Период создания произведения совпал с годами обучения А. Чайковского в аспирантуре, когда он находился в стадии творческих поисков, свойственных многим композиторам в ранний период; Концерт, однако, удивляет зрелостью замысла и воплощения, а главное, завидной самостоятельностью стиля. Многие начинающие композиторы испытывают влияние старших мастеров, пробуют себя в разных стилистических манерах, прежде чем определиться, найти самих себя. Эта закономерная «болезнь роста», пожалуй, необходима каждому. Другое дело, что у одних она составляет естественное интермеццо, у других – опасно затягивается. Для А. Чайковского подобный период, следы которого еще заметны, например, в Фортепианном концерте, на момент создания Виолончельного можно считать пройденным. Неудивительно, что премьера сочинения, состоявшаяся в 1974 году, произвела необычайно сильное впечатление на публику, журналистов и музыковедов².

Сразу же было отмечено своеобразие драматургии сочинения, тесно взаимодействующей с вариационной формой, но в новом, трансформированном качестве. Динамические возможности вариационного развития принимают здесь обратную форму: «...от сложного к простому через

цепь жанровых, ритмических, интонационных, в конечном счете, образных модификаций – к самой теме, итогу развития, тихому лирическому заключению, некоему “философскому очищению” [5, с. 17]. Данной идее и будет подчинен анализ Концерта – одного из образцов возрождения вариационной формы в новом качестве сквозь призму XX века³.

Отметим, что форма «вариации и тема», получившая распространение в современной музыке, также недостаточно изучена, как и творчество А. Чайковского. В литературе встречаются следующие ее названия: «вариации с темой в конце», «обратный вариационный цикл», «обратные вариации», «инверсионные вариации». О ней лишь упоминается в учебнике В. Цуккермана «Вариационная форма» [14], исследованиях В. Вальковой [1], Н. Рыжковой [6], работах, связанных с изучением конкретных произведений, написанных в этой форме [2, 4, 8, 9, 11, 12]. В одной из последних работ в этом направлении – статье С. Гончаренко [3] уже предпринимаются попытки суммирования наблюдений над действием интегрирующего метода в композиционно-драматургическом развитии ряда произведений отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков.

Виолончельный концерт А. Чайковского представляет собой одночастную композицию⁴ из шести вариаций и темы, сформированной в кодовом разделе на основе предшествующего музыкального материала. Так, тема становится итогом шести вариаций, в котором концентрируется смысл всего продолжительного развития. Традиции повернуты вспять – от цикла вариаций к теме, где время словно движется в ракоходе, обретая гармонию и равновесие. Помимо основного формообразующего фактора, заявленного композитором, на основе определенной группировки вариаций выявляются черты цикличности (сюитности) – формы второго плана, выполняющей дополнительную функцию в композиции. О чертах сюитности свидетельствуют как обобщенность и самодостаточность вариаций,

так и жанровая направленность «частей», в каждой из которых автор ставит перед собой и особую конструктивную задачу. Первая вариация, распадаясь на две фазы, выдержана в характере свободного прелюдирования. Это своеобразное вступление к наиболее развернутой второй вариации, написанной в лаконичной сонатной форме. Две ведущие темы в ней экспонируются и разрабатываются очень конспективно. Предельная концентрация характерна в целом для всего сочинения. Это наглядный пример воплощения яркой и масштабной концепции в сравнительно небольшом (что не типично для данного жанра) произведении. Третья (трехчастная форма) и четвертая (двухчастная) вариации построены на основе простых форм. Пятая вариация по структуре близка к микровариационному циклу. И, наконец, шестая строится на непрерывном разворачивании типа сквозного периода.

О чертах сонатно-симфонического цикла, как форме второго плана, в Концерте можно говорить, выделив вариации в «части» по темповому и образно-тематическому признакам (схема).

Из схемы видно, что в камерном одночастном произведении композитор стремится параллельно проследить логику развития двух разномасштабных по природе циклов – вариационного с чертами сюитности и сонатно-симфонического. По выражению Н. Зив, задача «расцветивания форм» удалась автору, продемонстрировавшему композиторскую технику. Она нигде не выступает доминантой сочинения, хотя логика последовательно продуманного вариантного развития, интенсивной тематической работы, очень важна в Концерте.

Действительно, музыка Концерта вызывает ощущение стихийности высказывания, сменяющееся предопределенностью течения авторской мысли. Важную роль в этом выполняет последовательно выстраиваемая интонационная драматургия сочинения, скрепляющая и цементирующая форму в целом. Вот что пишет М. Тараканов, анализируя близкий по формообразованию и времени со-

| | | | | |
|--|--|--|--------------------------------|------------------|
| I var. + 2 var. Andantino; Allegro; | 3 var. Allegretto ma non troppo; | 4 var. + 5 var. Allegro; Allegro energico; | 6 var. Andante con moto; | Thema Agitato |
|--|--|--|--------------------------------|------------------|

| | | | | |
|---------------|----------|-----------|----------|------|
| Вст., I часть | II часть | III часть | IV часть | Кода |
|---------------|----------|-----------|----------|------|

здания Третий фортепианный Концерт Р. Щедрина: «Опора на внутренне замкнутую, четко очерченную тему заменена опорой на мотив – наименьшую конструктивную единицу музыкальной речи, способную к повторению. Мотив наделяется тематической функцией, становится основой развития. Более того, мотив становится единственным представителем тематической функции, концентрированным выражением музыкальной мысли...» [9, с. 213]. Так и в Концерте А. Чайковского особенности композиции, при которой только в коде «обнажено» выступает яркое тематическое образование, требуют, чтобы ее крупicity, своего рода, лейтинтонации были «разбросаны» по всей ткани сочинения. Важно, что в интенсивной мотивной работе задействован и оркестр, который редко трактуется колористически (за исключением пасторальных подголосков деревянных духовых, челесты и маримбы в третьей лирической вариации). Чаще каждый из голосов инструментальной ткани наделен выразительной, смысловой функцией.

Интонационным зерном темы является необычное сочетание экспрессивного, неоднократно повторенного секундого оборота, чередующегося с более широкими песенно-романтическими секстовыми, квинтовыми, а также диссонирующими тритоновыми ходами. Именно лаконичная секундовая лейтинтонация получает сквозное развитие во всех вариациях. Порой лишь улавливаются только ее ритмические контуры, иногда она проводится в слегка обновленном виде, но чаще всего звучит почти без изменений, акцентируя внимание слушателя на своем характерном неоромантическом облике.

Внезапно внедряясь в музыкальную ткань, этот секундовый оборот настолько узнаваем, что не остается сомнений – композитор делает это целенаправленно, заставляя слушателя вновь и вновь воспринимать это как «крик души». В процессе музыкального развертывания ни один элемент темы «не повисает в воздухе». Будь то скорбная, несколько фантазийная речитация или широкий начальный мелодический распев, трансформирующийся не только интонационно, но и образно.

Помимо основной лейттемы, последовательная логика мелодического развития в Концерте позволяет выявить и тематизм второго плана, производный от главного. Возникая уже в *первой* вариации, призывная патетическая фраза трубы, отмеченная свободой речевой декламации, становится и стилевым эпиграфом, и своеобразным сценическим занавесом, который неизбежно приковывает внимание слушателей. Завершая непрерывное четырехтактовое развертывание ритмически укороченным вариантом секундовой лейтинтонации, композитор тем самым выстраивает звуковой материал на основе темы, которая в своем целостном виде предстанет лишь в коде.

Музыкальная ткань вступительной вариации рельефно разворачивается в импровизационно-прелюдийном изложении, то собирая, то разбрасывая основные интонации по горизонтали и вертикали. Так, впервые фактура четко оформляется в вертикальные пласты лишь в девятом такте. При слуховом восприятии явно ощущаются признаки хора, который звучит несколько прямолинейно из-за резкой смены фактуры, динамики, метра и ритмики, подчеркиваясь авторской ремаркой *Maestoso*. Но

вместе с тем этот фрагмент привлекает необычным сочетанием аккордов. Выделяется яркий по колориту секстаккорд на тоне «ми» с раздвоенной терцией, вносящий оттенок мистичности. В этой строгости и таинственности хорала проступают и секстовые мелодические образования первого элемента главной темы (ц. 1, *Roso più mosso*). Однако они лишь проскальзывают на фоне гулких аккордов, лишаясь в итоге характерной для них лирики и даже приобретая пикантную игривость.

Частая смена метра в сочетании с разнообразными ритмическими комбинациями дробных и выдержанных длительностей создают ощущение размытости временных рамок и отсутствия четкости долей такта. Движение музыкальной мысли проходит на единой волне по горизонтали, вуалируя тем самым ритмическую четкость. Все особенности свободного изложения говорят о декламационно-фантазийной природе первой вариации, подтверждающей функцию вступительной части. Несмотря на импровизационность, здесь все же присутствует симметричность в структуре, что обусловлено вновь появившимся призывным четырехтактом у трубы. Но во второй фазе развитие его главных элементов уже не обрывается хоральной «вставкой», а следует *attaca* *вторая* вариация.

Являясь самой масштабной в цикле, она представляет собой сонатную форму. Согласно функциональной теории В. Бобровского, сонатная форма определяется по трем основным признакам: принципу тональных соотношений, наличию минимум двух равноправных тематических построений и непрерывности сквозного тематического развития. Все три заявленных критерия присутствуют в анализируемом фрагменте. Заметим, однако, что первый признак здесь несколько условен, так как можно говорить лишь о намеках на тональные устои для нарочито подчеркнутого разграничения тематических построений. В первом из них, измененном варианте начального четырехтакта, затрагиваются главные ступени трезвучия *fis-moll*. Во втором –

побочной теме явно преобладает опора на звуки тональности натуральной доминанты (*cis-moll*).

В основе второй вариации заложен принцип остинатно-ритмического варьирования. Вычленившись, ритмотематические формулы постоянно преобразуются в зависимости от контекста. Формируясь еще во вступительных девяти тактах, при появлении ритмоизмененного варианта первого четырехтакта предыдущей вариации в приглушенной партии оркестра, эта остинатность перерастает в широкие волны гаммаобразных пассажей, перекатывающихся от «до» большой октавы до «соль» первой в партии виолончели. В целом же оркестр выполняет здесь второстепенную, фоновую роль, так как на первый план выходит активная, стремительная партия виолончели.

Главная партия⁵ лаконичной сонатной формы представляет остинатно повторяемый материал: сначала у виолончели, затем дублируясь в оркестре. Эта непрерывающаяся моторика создает впечатление необузданной спешки, суетной погони за результатом развития, стремящегося к определенной точке – финалу, который бы смог усмирить взвинченно-рефлексирующий диалог солиста с обрывочными возгласами оркестровой партии. И этот момент наступает с появлением необычайно красивого в мелодическом отношении, романтически звучащего монолога виолончели.

Перед вступлением побочной партии моторика уступает место повторяющемуся триольному движению в оркестре в виде обрывочных секстовых нисходящих интонаций у струнных, напоминающих первоначальное зерно темы вариаций. Но эта смятенная триольность появлялась уже ранее у медных инструментов на фоне двух микроволн-пассажей виолончели, предвосхищая будущую тему. Новый материал, отмеченный авторской ремаркой *agitato* (ц. 9), вносит не только темповый, но и образный контраст. Этот экспрессивный монолог подчеркивается широкими скачками на большую и малую септимы, а также секундовыми повторами, в лирических

интонациях которых узнается каденционный оборот лейттемы. Эта неоромантическая тема представлена двумя предложениями, где первое звучит в партии виолончели, поддерживаясь трепещущим фоном, а второе подхватывается оркестром в виде диалога. Любопытно, что она симметрична и квадратна по структуре, ярко выделяясь во всей вариации. Фрагмент словно купирован из музыки другой эпохи, но вместе с тем, прекрасно вписывается в контекст за счет стилистического единства в использовании выразительных средств и приемах развития. Возникает непреодолимое желание продлить такую экспансивную сочность звучания, однако внезапно в последних тактах побочной сферы внедряется резкий, дробный ритм, уже предрекающий новый этап развития.

Действительно, наступает разработочный раздел, в котором остинатность первой и секундовые интонации второй тем проводятся в контрапункте, отделяясь регистровым и тембровым звучанием. Путем мотивного вычленения они постоянно противопоставляются и сталкиваются, что в итоге приводит к обновленной трактовке тематизма. С наступлением репризы (ц. 14) измененный вариант начальных тактов первой вариации, звучащий в экспозиции в основной партии, отсутствует, уступая главенствующую роль постоянно повторяющейся одной ритмической формуле. Этот остинатный стук неизменен, он не утихает и не растворяется в музыкальной ткани, а наоборот – утверждается. Предчувствие рока подчеркивается резким нагнетанием динамики, ритмической фигурой из двух шестнадцатых и восьмой на сильной доле такта и паузированием на второй. С фатальной обреченностью соглашается и виолончель – после гаммаобразных раскатов волн вновь возвращается остинато на одном звуке «соль» первой октавы.

В первом такте после ц. 16 у низких струнных и духовых звучит ритмоформула на ступенях трезвучия от тона «ля бемоль» со второй ступенью. Данное движение в несколько измененном виде про-

дублируется и в пятой вариации (в 3 такте до ц. 40), и в целом похожие интонации будут мелькать в размеренном шаге ровных четвертей. Акцентируя этот фрагмент нюансом фортиссимо, композитор подчеркивает то, что тематизм каждой из вариаций-частей формируется на основе малых интонационных зерен, словно бусин рассредоточенных по всему произведению. Непрерывность развертывания переходит и в побочную тему у виолончели соло, которое преобразуется из меланхоличной лирики в экспрессивный монолог. Самые последние фразы закрепляют секундовую интонацию, предвосхищающую основу тематизма в партии виолончели следующей части.

Третья вариация сочетает в себе декламационные и песенные интонации, что сближает их с проведением всех трех элементов темы в коде. Вначале возникает мысль о развитии в ней лирической линии, но при дальнейшем вслушивании восприятие меняется. Если вычленишь из всей ткани только партию виолончели, то, пожалуй, можно говорить о лирическом настроении. Однако в сочетании с необычной оркестровой красочностью, создаваемой с помощью тембров маримбы и челесты, вопрошающими и утверждающими интонациями, уже невозможно говорить о лирике в «чистом» виде. На первый план у появившихся новых инструментов выдвигается декламационная природа, подающаяся таинственно и вкрадчиво, вместе с тем, с легким скерцозным оттенком на фоне монотонных статичных аккордов. В связи с таким комплексом выразительных средств третья вариация приобретает промежуточный характер между активными и тематически яркими второй и четвертой. Лирика здесь как будто специально вуалируется, даже подавляется разным набором средств. Поэтому о ней можно говорить лишь отчасти, так как лирическое содержание «оголенно» все же проступает во втором предложении первой части простой формы. Этому способствует исчезновение декламационности в фактуре у оркестра и обрастание ткани монотонными, несколько тяжеловатыми

диссонирующими аккордами. Но и здесь лирический образ не в «чистом» виде – наполненные скрытой страстью и патетичностью интонации виолончели весьма красноречивы. В среднем же разделе вариации внезапно вырывается скрежещущее тремоло струнных, а затем и грозные восходящие интонации меди. Но этот прорыв краток, он быстро сворачивается в угасающих аккордах на спаде динамики. После чего в сокращенной репризе вновь возвращается первоначальный материал в рассредоточенном виде. Плотность фактуры постепенно рассеивается, остается лишь одна вопрошающая краткая интонационная ячейка, которая, постепенно растворяясь, повторяется у флейты, маримбы и в конце прозрачно и легко у челесты. Таким образом, образная сфера вариации имеет лирико-скерцозное содержание одновременно с чертами экспрессии и драматизма.

Следующие две вариации в образном плане едины. Их скерцозность выражается в энергичном движении, использовании характерных ритмических фигур, непрерывной моторики с отсутствием малейших пауз-остановок. В таком вихревом потоке развития полностью исчезают кантиленные секстовые интонации. После «исчерпывающей и опустошающей» предыдущей части необходим новый импульс для дальнейшего развития. Этот неумный водоворот событий требует более мелкой мотивной работы и тщательной прорисовки – поступенных, секундовых, хроматически насыщенных ходов в четвертой вариации и квартových в пятой. В *четвертой* вариации наряду со скерцозностью явно ощущается и танцевальность, подчеркивающаяся акцентом на первую долю такта, безостановочным движением восьмыми и волнообразным развитием. Также немалую роль играет и метод фугированного изложения – голоса вступают поочередно с временной разницей в девять тактов. Вначале тема излагается в высоком регистре у скрипки, затем вступает у низких струнных (уже не из-за такта, а с сильной доли), что подчеркивает вертикально-временную сбивчивость и хаотичность. Фугато,

конечно, не является точным, так как повторяется преимущественно тип движения и ритм⁶. В целом же, использование имитации как простейшего типа полифонического письма – характерное явление для музыки второй половины XX – начала XXI века: «Общая тенденция – стремление к эффекту имитационности, а не к самой точной имитации. Отсюда – большая распространенность приемов, имитирующих одну из сторон избранного материала, например, ритм (ритмические имитации) или только мелодическую линию высот (мелодические или свободно-ритмические имитации). Если же повтору подвергается одновременно ритм и мелодия, имитация чаще бывает вариантной неточной или делается в обращении, уменьшении» [10, с. 56]. У А. Чайковского значение таких приемов изложения двойственно. Во-первых, заостряется внимание на тематической ячейке, важной для развития сочинения. Во-вторых, используется как способ изложения оркестровой вертикали с поочередным появлением имитационных линий-партий.

Вторая часть притормаживает непрерывность развития. Появляются фрагменты аккордового склада из квартковых и секстовых созвучий, вносящих напряженный колорит. Перед вступлением сокращенной репризы двутактовая предыктовая зона усиливается триольным ритмом, подготавливая следующую часть вариации. В репризном разделе тема подхватывается партией виолончели в шестом такте, после чего следует каденция солирующего инструмента. Помещенная композитором в конце вариации, она выполняет три функции: продолжает предшествующее развитие, носит переходный характер по отношению к следующей вариации, и, наконец, является самоценным разделом. Мелодия каденции окрашивается уже знакомыми нисходящими секундами последнего тематического элемента темы. Но это не лирические интонации, здесь они вбирают в себя экспрессивность из предыдущего развития, не выбываясь из общей картины эмоционального настроения каденции.

Вслед за этим эпизодом волевой импульс начальной кварты первых тактов сочинения подхватывается *пятой* вариацией, воплощаясь на этот раз в образах несколько угловатого скерцо-марша. Квартовая интонация становится здесь истоком микровариационной работы, так как каждый раз предстает в новом ритмическом решении, привнося игровой момент, используемый композитором в качестве приема развития основного ядра темы. Оstinатное, постоянно скандируемое ритмическое движение в этой вариации становится ведущим принципом организации музыкальной ткани. В комплексе можно выделить три ритмоформулы, проводящиеся поочередно небольшими фрагментами. Это прерывистые, подчеркивающие каждую долю такта мотивы шестнадцатых; неторопливые октавные ходы четвертей в приглушенном регистре, обозначенные авторской ремаркой *сессо*; и, наконец, четкое движение аккордов восьмыми длительностями, сменяющееся новой вертикалью в каждом такте. Комбинируясь между собой, ритмоформулы выстраивают цепочку микровариационных построений с вариантно-изменяющейся экспрессивно-заостренной мелодией в партии виолончели. Начиная с ц. 44 и до конца вариации наблюдается сжатие проведенных трех основных фактурных элементов и их контрапунктическое сочетание. Из этого комплекса постепенно вырастает лирически окрашенная песенная линия мелодии, в облике которой угадываются мотивы ламентозной секундовой лейтинтонации и «вопрошающих» секстовых ходов темы в коде. Таким образом, завершающий раздел носит еще функции подготовки будущего тематизма и одновременно связующего перехода.

Главенствуя в *шестой* вариации (ц. 48), лирические секундово-секстовые интонации подхватываются виолончелью и приобретают черты свободной декламации в сочетании с постепенным нарастанием экспрессии. Это эмоциональное напряжение в партии солиста композитор подчеркивает использованием очень высокой виолончельной тессис-

туры. Излагаясь на фоне безмятежных аккордов в среднем регистре, песенному монологу противостоят выдержанные хоральные, непрерывно развивающиеся шаги в басовой партии. Такой принцип воплощения лирической образности (мелодическая линия широкого дыхания в сочетании с фактурой хорального склада) в целом характерен для А. Чайковского (например, вторая часть Третьего квартета). Отметим здесь эффект сонорности: гулкий, растекающийся хорал воспринимается как одно большое «звуковое пятно», которое, несмотря на монотонно-расплывчатое звучание, не является статичным, а постепенно набирает силу и мощь, подходя к мистически-угрожающему, последнему прорыву роковой темы. Так, постепенно все пласты соединяются в единую эмоционально-звучащую массу (ц. 54), низвергающуюся «бурным потоком» динамических волн (от *ff* до *p*, от *p* до *ff*). Еще большее напряжение создает параллельное хроматически расходящееся тремоло струнных и акцентированные, насыщенные секундами и квинтами, аккорды. Этот последний эмоциональный всплеск как будто доказывает существование сил зла и рока, которые подчиняют себе все, оставляя лишь рассеянную невесомую дымку. Именно в таком ключе воспринимаются следующие за шестой вариацией тема-кода и подготавливающий ее раздел (ц. 57, *Agitato*).

Появляющееся новое фактурное образование из остинатных триолей готовит коду как в ритмическом, так и в фактурно-гармоническом плане. Сама же тема звучит легко и прозрачно, в стиле трогательной лирико-романтической кантилены. Угадывается, что эта сокровенная тема является посвящением своему дорогому учителю. Вокальные интонации говорят о песенных истоках, о любимом жанре воплощения музыкальной мысли Т. Н. Хренникова. Но здесь это не просто песня, а настоящая исповедь души, монолог героя, выражающего свои идеи не словами, а лирическими интонациями, отданными проникновенному тембру виолончели. Кода как драматургический

итог возлагает на себя очень важную эмоционально-смысловую нагрузку. «Сегодня понятие эмоциональности как формы открытого выражения чувств приобретает иной смысл в отличие от его значения во времена великого однофамильца А. Чайковского. Возросшая роль строительного, “зодческого” фактора в современной музыке часто если не сужает, то, во всяком случае, видоизменяет наше представление об эмоциональном» [5, с. 17].

Однако лирико-экспрессивный характер Виолончельного концерта, при всей остроте выразительных средств, совершенно чужд рационализму и как бы возвращает экспрессии ее традиционное подлинное значение. «Музыка переживает эмоциональный ренессанс, явление своеобразного неоэкспрессионизма», – высказывался А. Чайковский [Там же]. Нельзя не согласиться с композитором, адресовав эти слова рассмотренному Виолончельному концерту – одному из колоритных сочинений конца XX века. В нем нашел свое индивидуальное претворение совершенно по-новому трактованный замысел вариационной формы с обратным динамически направленным развитием. Вариационная форма в сочинении исходит не из развернутого мелодического тезиса в виде темы-данности, традиционно для начала цикла. В данной партитуре процессуальность тематизма есть результат постепенного накопления, завоевания устойчивых тематических комплексов, претедущих на роль опорных звеньев ведущей мелодической мысли произведения, складывающейся из «осколков». Поэтому тема-итог воспринимается как смысловая вершина пути, пройденного в напряженной борьбе.

Творческая фантазия, свобода владения музыкальной мыслью, яркость тематизма и изобретательность воплощения, убедительный сплав эмоционального и конструктивного составляют привлекательные стороны этого сочинения. Издавна сложившаяся вариационная форма в соприкосновении с этими качествами возрождается с иным содержательным и музыкальным наполнением. Процесс со-

чинения является для А. Чайковского удивительно органичной формой самовыражения, что можно увидеть в каждом из его творений. В Концерте эти возможности приобретают удивительную огранку, воплощаясь в его характерных особенностях: в использовании вариационной формы в ракоходном варианте с чертами сюитности на внутреннем параметре и принципов сонатно-симфонического цикла на внешнем уровне, в применении сквозного тематизма, в сочетании современных и традиционных приемов развития, в выразительно-смысловой функции оркестра, и, наконец, в одночастности сочинения и тяготении к жанру симфонической поэмы.

В музыке XX века наблюдается ослабление роли симфонической поэмы. Но в то же время возникают микстовые в жанровом отношении сочинения, где она выступает в качестве одного из компонентов («Концерт-поэма» Р. Леденёва, «Поэма-сказка» С. Губайдулиной), а также приобретает особое функциональное значение в одночастных композициях концертов и симфоний (А. Шнитке, Э. Денисов, Е. Подгайц, А. Чайковский и др.). Таким образом, возникновение подобного рода жанров послужило объединению на паритетных началах симфонической поэмы с другими жанрами академической музыки и фольклора. В данном сочинении А. Чайковского отличительным признаком композиционного канона симфонической поэмы является именно полифункциональность формы. Кроме того, о наличии черт симфонической поэмы в Концерте говорит и такая особенность сочинения, как наличие лейттематизма, выполняющего двойную функцию – репрезентативную и формообразующую. Благодаря первой из них слушатель свободно ориентируется в сюжетных перипетиях сочинения. Формообразующая функция связана с многократным (точным или видоизмененным) воспроизведением повторяющихся мотивов, принадлежащих одной теме вариаций. В качестве типологических принципов концерта в сочинении можно подчеркнуть наличие партии солирующего

инструмента и введение в текст сольного эпизода каденционного типа.

Вышеперечисленные особенности Концерта демонстрируют незаурядный талант композитора, его многосоставной музыкальный язык. «Ему есть что сказать своим слушателям, будь то детская аудитория, требующая особой доступности, особого демократизма интонационного строя, или искушенная аудитория кол-

лег, которую можно завоевать лишь смелостью творческих решений, профессиональным умением. Однако только профессионализмом сегодня никого не удивишь. Ремеслом владеют многие, а вот вдохнуть жизнь в свое творение дано далеко не всем. У А. Чайковского есть этот счастливый дар, о чем свидетельствуют лучшие его сочинения, и, прежде всего, Виолончельный концерт...» [5, с. 16].

Примечания

¹А. Чайковский – композитор, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, заведующий кафедрой сочинения, профессор МГК, заслуженный деятель искусств РСФСР (1988), народный артист России (2005), художественный руководитель Московской государственной академической филармонии (2003), член Союза композиторов СССР (1973), глава Оргкомитета Международного конкурса, член Совета Первого и ТВЦ каналов телевидения России. В 1985–1990 годах – секретарь Союза композиторов СССР по работе с творческой молодежью. С 1993 по 2002 годы – советник по репертуару Мариинского театра в Санкт-Петербурге. В 2002 году стал инициатором и художественным руководителем музыкального фестиваля «Молодежные Академии России». В 2005–2008 годах – ректор Санкт-Петербургской консерватории. Проводит мастер-классы в США, Канаде, Германии и других странах мира. Является также автором многочисленных статей в известных музыкальных журналах.

Родился А. Чайковский 19 февраля 1946 года в творческой семье. Его отец многие годы был директором Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, дядя – выдающийся композитор современности Б. Чайковский. Обучался по классу фортепиано в московской ЦМШ, в 1965 году поступил в МГК в классы композиции Т. Хренникова и фортепиано Л. Наумова. Окончив консерваторию в 1972 году, совершенствовался в аспирантуре.

² В своем выступлении в дискуссии, посвященной Смотру творчества молодых москвичей, С. Савенко по поводу Виолончельного концерта А. Чайковского высказалась так: «Музыка создает драгоценное чувство “неизбежности” разворачивания, чувство, что только так и могло быть написано это произведение, чувство, возникающее при встрече с музыкальным талантом» [7, с. 18]. Несколько позднее,

в 1977 году, в журнале «Советская музыка» в качестве отклика на премьеру сочинения появилась статья Н. Зив [5], содержащая краткие аналитические заметки, которые послужили почвой для дальнейшего исследования Концерта в данной работе.

³ Наряду с Виолончельным концертом А. Чайковского наиболее значительными произведениями в форме вариаций с темой в конце являются следующие сочинения композиторов конца XIX – начала XX веков: Симфонические вариации «Иштар» (1896) В. Энди, Третий фортепианный концерт (1973) Р. Щедрина, Фортепианный концерт (1979) и Виолончельный концерт (1986) А. Шнитке, романс «Первая звезда» (1989) Д. Кривицкого, «Размышление на хорал И. С. Баха «И вот я пред троном твоим» (1993) С. Губайдулиной.

⁴ Появление одночастного концерта в последней трети XX века обусловлено воздействием симфонической поэмы, в результате чего конструктивный каркас сочинения образуется славом принципов сонатной, циклической и вариационной форм. Под влиянием поэмности написаны, например, одночастные концерты А. Эшпая и Р. Леденева.

⁵ Применение термина «главная партия» в данном случае условно, поскольку предполагает довольно объемный по масштабам текст, а также включает в себя целый комплекс средств, который в анализируемом фрагменте Концерта просто не успевает оформиться и больше напоминает общие формы движения.

⁶ В. Ценова отмечает: «Московские композиторы охотно обращаются к фугато, как к простой, краткой и закаленной временем полифонической форме. Такая неотъемлемая черта классического фугато как проведение одной темы в разных голосах, казалось бы, мало поддается видоизменениям. Но композиторы нашли способ изменить и обновить эту черту, дали классической форме новый импульс развития, создав разнотемное фугато. Интерес к такому

повороту формы естественен, так как дает возможность достичь образного и структурного эффекта фугато не повторением темы в разных голосах, а путем возобновления лишь типов

движения (вверх, вниз, трели, скачки и т. д.). Функции фугато остаются прежними, но они обогащаются новыми импульсами тематического движения» [13, с. 73].

Литература

1. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. – 163 с.
2. Гончаренко С. С. Инверсионные вариации в камерной музыке Д. Кривицкого // Евразийский союз ученых. XXI Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы в современной науке и пути их решения». – М., 29 – 30 декабря, 2015. Ч. 2. № 12 (21) / 2015. – С. 20–23.
3. Гончаренко С. С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме // Вестн. Том. гос. ун-та. № 360 (июль 2012). – С. 60–64.
4. Дьячкова Л. С. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Шедрина (Третий фортепианный концерт) // Советская музыкальная культура. История, традиция, современность. – М., 1980. – С. 61–82.
5. Зив Н. М. Композитор в пути // Сов. музыка. – 1977. – № 2. – С. 15–20.
6. Рыжкова Н. А. Проблема индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1982. – 23 с.
7. Савенко С. И. Обсуждаем смотр молодых // Сов. музыка. – 1975. – № 8. – С. 18–19.
8. Тараканов М. Е. Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р. Шедрина // Сов. музыка. – 1975. – № 2. – С. 22–31.
9. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Шедрина. – М.: Сов. композитор, 1980. – 326 с.
10. Франтова Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 65–88.
11. Холопова В. Н. Родион Шедрин. Путь по центру. – М.: Композитор, 2000. – 319 с.
12. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
13. Ценова В. С. О полифонии в музыке московских композиторов 1980-х годов // Традиционное и новаторское в современной музыке: Сб. науч. трудов / МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1987. – С. 62–82.
14. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1987. – 243 с.
15. Чайковский Александр Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mosconsrv.ru>

References

1. Val'kova V. B. Muzykal'nyj tematizm – myshlenie – kul'tura [Musical thematic invention – thinking – culture]. Nizhnij Novgorod: Izd-vo NNGU, 1992. 163 p.
2. Goncharenko S. S. Inversionnye variacii v kamernoj muzyke D. Krivickogo [Inversion variations in chamber music of D. Krivitsky] Evrazijskij sojuz uchenyh. XXI Mezhdunarodnaja nauchno-prakticheskaja konferencija «Aktual'nye problemy v sovremennoj nauke i puti ih reshenija» [Eurasian union of scientists. The XXI international research and practical conference «Topical issues in modern science and ways of solving them»]. Moscow, December 29–30, 2015, Part 2, no 12 (21), pp. 20–23.
3. Goncharenko S. S. Integrirujushhie processy v muzykal'noj forme [The integrating processes in a musical form] Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]. No 360 (July 2012), pp. 60–64.
4. D'jachkova L. S. O nekotoryh chertah jevoljucii stilja R. Shhedrina (Tretij fortepiannyj koncert) [About some evolution lines of R. Shchedrin style (The third piano concerto)] Sovetskaja muzykal'naja kul'tura. Istorija, tradicija, sovremennost' [Soviet musical culture. History, tradition, modern times]. Moscow, 1980, pp. 61–82.
5. Ziv N.M. Kompozitor v puti [The composer on the way]. Sovetskaja muzyka, 1977, no 2, pp. 15–20.
6. Ryzhkova N. A. Problema individualizacii tematizma i formy v sovremennoj sovetskoj instrumental'noj muzyke [The problem of thematic invention and form individualization in modern Soviet instrumental music]. Abstract of PhD thesis, Leningrad, 1982. 23 p.

7. Savenko S. I. Obsuzhdaem smotr molodyh [We discuss the review of young people] Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1975, no 8, pp. 18–19.
8. Tarakanov M. E. Obsuzhdaem Tretij fortepiannyj koncert R. Shhedrina [We discuss the Third piano concerto of R. Shchedrin] Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1975, no. 2, pp. 22–31.
9. Tarakanov M. E. Tvorchestvo Rodiona Shhedrina [Rodion Shchedrin's creative work]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 326 p.
10. Frantova T. V. O novyh funkcijah polifonicheskoj faktury v sovetskoj muzyke 60-h gg. [About new functions of the polyphonic texture in the Soviet music of the 1960s] Problemy muzykal'noj nauki [Issues of musical science]. Issue 5, Moscow: Sovetskij kompozitor, 1983, pp. 65–88.
11. Holopova V. N. Rodion Shhedrin. Put' po centru [Rodion Shchedrin. A way through the center]. Moscow: Kompozitor, 2000. 319 p.
12. Holopova V. N. Chigareva E. I. Al'fred Shnitke. Oчерk zhizni i tvorcestva [Alfred Schnittke. Sketch of life and creativity]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1990. 350 p.
13. Cenova V. S. O polifonii v muzyke moskovskih kompozitorov 1980-h godov [About polyphony in music of the Moscow composers of the 1980s] Tradicionnoe i novatorskoe v sovremennoj muzyke: Sb. nauch. trudov [Traditional and innovative in modern music: collected papers]. Tchaikovsky Moscow Conservatory, 1987, pp. 62–82.
14. Cukkerman V. A. Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Variacionnaja forma [Analysis of musical works. Variation form]. Moscow: Muzyka, 1987. 243 p.
15. Chajkovskij Aleksandr Vladimirovich. URL: [http:// www.mosconsrv.ru](http://www.mosconsrv.ru)

**Виолончельный концерт
Александра Чайковского как пример
инверсии вариационной формы**

В статье анализируется одно из ярких произведений XX века – Виолончельный концерт А. Чайковского. Исследовательский интерес к этому сочинению вызван недостаточной изученностью, с одной стороны, творчества московского композитора, отметившего недавно свое 70-летие, с другой стороны, специфики музыкальной формы, название которой в музыковедении до сих пор еще не устоялось: «вариации и тема», «инверсионные вариации», «обратный вариационный цикл» и др. Однако среди современных композиторов вариации с темой в конце уже получили достаточное распространение. Помимо А. Чайковского к этой форме прибегали Р. Шедрин, А. Шнитке, С. Губайдулина, Д. Кривицкий. Динамические возможности индивидуально трактованной вариационной формы в Виолончельном концерте объединяются композитором с иными формообразующими признаками – сонатными, циклическими и т. д. Музыкальная же тема-итог, экспонируемая на заключительном этапе формы, создает в произведении особую, непрерывно разрывающуюся драматургию «конечной цели», которой подчиняется весь процесс композиционного развития.

Ключевые слова: музыкальная форма, тема, вариации, цикличность, концерт, виолончель.

**Alexander Tchaikovsky's Cello Concerto
as an example of the variation
form inversion**

The article analyzes one of the most vivid works of the twentieth century – Cello Concerto by A. Tchaikovsky. On the one hand, research interest in this composition is caused by insufficient knowledge of the work of Moscow composer who has recently celebrated his 70th birthday, on the other hand, the musical form of the specifics still does not have a settled name in musicology: «variations of the theme», «inversion variation», «reverse cycle variation» and others. However, among the modern composers the variations to the theme at the end have already received sufficient spread. Besides A. Tchaikovsky, this form was used by R. Shchedrin, A. Schnittke, S. Gubaidulina, D. Krivitsky. In his Cello Concerto, the composer combines dynamic means of individually interpreted variation form with the other forming features – sonata, cyclic, etc. The musical theme at the final stage of the form creates a special continuously unfolding drama of «the ultimate goal», which is subject to the process of the composition development.

Keywords: musical form, theme, variation, cycle, concerto, cello.

Блащук Светлана Юрьевна, музыковед, преподаватель первой категории, методист ДМШ № 18, г. Юрга Кемеровской области.

E-mail: swetty_mus@myrambler.ru

Лавелина Жанна Алийевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

E-mail: lavzhann@mail.ru

Svetlana Blashchuk, musicologist, teacher of the first category, methodologist of Children's music school No. 18 in Yurga, Kemerovo region.

E-mail: swetty_mus@myrambler.ru

Zhanna Lavelina, Candidate of Arts History, Associate Professor, Head of the Music Theory Department at the Novosibirsk State Conservatoire named after M. I. Glinka.

E-mail: lavzhann@mail.ru