Александр Владимирович Чайковский — один из самых востребованных композиторов наших дней, в чьем творчестве новейшие тенденции сочетаются с великими традициями классики. Жанровый диапазон творчества (опера, 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. Привлекательна и неординарность, будучи человеческим разносторонним, свои творческие открытия композитор успешно совмещает с педагогической и активной музыкально-общественной деятельностью. Его имя сопровождает огромный список почетных званий и должностей. Общественное признание, испытываемое произведениями 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 новацией в области музыкального языка, идущими от второй волны авангарда, наблюдается отказ композиторов от канонизированных формообразования и жанрового воплощения. Тенденция к многосмысленности 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 мысли и воплощения, а главное, завидной самостоятельностью стиля. Многие начинающие композиторы испытывают влияние старших мастеров, пробуют себя в разных стилистических манерах, прежде чем определиться, найти самое себя. Эта закономерная «болезнь роста», пожалуй, необходима каждому. Другое дело, что у одних она составляет естественное интериоре, 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 состоялась в 1974 году, произвела необычайно сильное впечатление на публику, журналистов и музыкантов.
цепь жанровых, ритмических, интонационных, в конечном счете, образных модификаций — к самой теме, итогу развития, тихому лирическому заключению, некоему "философскому очищению" [5, c. 17]. Данной идее и будет подчинен анализ Концерта — одного из образцов возрождения вариационной формы в новом качестве сквозь призму XX века. Определим, что форма "вариаций и темы", получившая распространение в современной музыке, также недоста- точно изучена, как и творчество А. Чайковского. В литературе встречаются следующие ее названия: "вариации с темой в конце", "обратный вариационный цикл", "обратные вариации", "инвриционные вариации". О ней лишь упоминается в учебнике В. Цуккермана "Вариационная форма" [14], исследованиях В. Вальковой [1], Н. Рыкковой [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 ХХ — начала XXI веков.

Волончельный концерт А. Чайковского представляет собой одночастную композицию 3 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 поверхности вспять — от цикла вариаций к теме, где время словно движется в ракоходе, обетая 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 обособленность и самодостаточность вариаций, так и жанровая направленность "частей", в каждой из которых автор ставит перед собой и особую конструктивную задачу. Первая вариация, разделяющаяся на две фазы, выдержана в характере свободного предлюдирования. 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 микро-вариационному циклу. И, наконец, шестая строится по непрерывному развертыванию 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 одномчастном произведении композитор стремится параллельно проследить логику развития двух разномасштабных по природе циклов — вариационного с чертами сюитности и сонатно-симфонического. По выражению Н. Зив, задача "расцвечивания формы" удаляется автору, продемонстрировавшему композиторскому кнучику. Она нигде не выступает доминантной сочинения, хотя логика последовательно продуманного вариационного развития, интенсивной тематической работы, очень важна в Концерте.

Действительно, музыка Концерта вызывает ощущение стихийности высказывания, смещающегося предопределенностю 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 формеобразованию и времени со-
Вст., I часть  II часть  III часть  IV часть  Кoda
1 var. + 2 var. 3 var. 4 var. + 5 var. 6 var. Thema
Andantino; Allegro; Allegretto ma non troppo; Allegro energico; Andante con moto; Agitato

здания Третий фортепианный Концерт Р. Щедрина: «Опора на внутренние замыкнутую, 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, c. 213]. Так и в Концерте А. Чайковского особенно композиции, при которой только в коде «обнаружено» выступает яркое тематическое образование, требуют, чтобы ее куплеты, своего рода, лейтинтонации были «разбросаны» по всей ткани сочинения. Важно, что в интенсивной мотивной работе задействованы и оркестр, который редко трактуется колористически (за исключением пасторальных подголосков деревняных духовных, честелев и маримб в третьей лирической вариации). Часто каждый из голосов инструментальной ткани наделен выразительной, смысловой функцией.

Интонационным зерном темы является необычное сочетание экспрессивного, неоднократно повторенного секундового оборота, чередующегося с более широкими или романтическими секстовыми, квинтовыми, а также дисонирующими тритоновыми ходами. Именно лаконичная секундовая лейтинтонация получает сквозное развитие во всех вариациях. Порой лишь улавливаются только ее ритмические контуры, иногда она проводится в слегка обнарамленном 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 его 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 фантастическая речительная или широкий начальный мелодический распев, трансформирующийся не только интонационно, но и образно.

Помимо основной лейтемы, последовательная логика мелодического развития в Концерте позволяет выявить и тематизм второго плана, производный от главного. Возникающая уже в первой вариации, призывная патетическая фраза труб, отмеченная свободой речевой декламации, становится и стильноым эпиграфом, и своеобразным сценическим занавесом, который неизбежно приковывает внимание слушателей. Запершая пеперьцовое четырехтактовое развертывание ритмически укороченным вариантом секундовой лейтинтонации, композитор тем самым выстраивает звуковой материал на основе темы, которая в своем целостном виде представлена 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 пластины лишь в девятом такте. При слуховом восприятии явно ощущаются признаки хора, который звучит несколько приме- линейно из-за резкой смены фактуры, динамики, метра и ритмы, подчеркивавшиеся авторской ремаркой Maestoso. Но
вместе с тем этот фрагмент привлекает необычным сочетанием аккордов. Выделяется яркий по колориту секстаккорд на тоне «mi» с раздвоенной терцией, вносящий оттенок мистичности. В этой строгости и таинственности хорал преисполнен и секстовые мелодические образование первого элемента главной темы (ц. 1, Poco piu mosso). Однако они лишь проясняют на фоне гулких аккордов, липающи в итоге характерной для них лирики и даже приобретают пикантную игривость.

Частая смена метра в сочетании с разнообразными ритмическими комбинациями дробных и выдержаных длительностей создают ощущение разъеденности 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-фантастической природе первой вариации, подтверждающей функцию вступительной части. Несмотря на импровизационность, здесь все же присутствует симметричность в структуре, что обусловлено вновь появляющимся призывным четырехтактом у тробы. Но во второй фазе развитие его главных элементов уже не обрывает хоральной «вставкой» и, следовательно, вновь организации вариаций.

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 не сколько условен, так как можно говорить лишь о намеках на тональные устои для нарочито подчеркнутого разграничения тематических построений. В первом из них, измениненной 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 оstinatно-ритмического варьирования. Вычленяясь, ритмотематические формулы постоянно преобразуются в зависимости от контекста. Формируясь еще во вступительных девяти тактах, при появлении ритмоизмененного варианта первого четырехтакта предыдущей вариации в приглашенной партии оркестра, эта оstinатность перерастает в широкие волны гаммаобразных пассажей, перекатывающихся от «до» большой октавы до «соли» первой партии виолончели. В целом же оркестр выполняет здесь второстепенную, фоновую роль, так как на первый план выходит активная, стремительная партия виолончели.

Главная партия лаконичной сонатной формы представляет оstinатно повторяемый материал: сначала у виолончели, затем дублируясь в оркестре. Эта непрерывно движущаяся мотировка создает впечатление необузданной спешки, суетной погони за результатом развития, стремящегося к определенной точке — финалу, который бы смог усмирить взвинченно-рефлексирующий диалог солиста с образовыми возгласами оркестровой партии. И этот момент наступает с появлением необычайно красного в мелодическом отношении, романтически звучащего монолога виолончели.

Перед вступлением побочной партии мотировка уступает место повторяющемуся тройлому движению в оркестре в виде обрывочных секстовых нисходящих интонаций у струнных, напоминающих первоначальное зерно темы вариации. Но эта смягченная тройлость появлялась уже ранее у медных инструментов на фоне двух микроволн-пассажей виолончели, предвещающих будущую тему. Новый материал, отмеченный авторской репликой 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 каденциональный оборот лейтмотива. 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 непредолимое желание продлить такую экспансивную сосредоточенность звучания, однако вважно, в последних тактах побочной фазы внедряется резкий, дробный ритм, уже предвещающий новый этап развития.

Действительно, наступает разработочный раздел, в котором оstinатность первой и секундовой интонации второй темы проводятся в контрапункте, отделяясь регистральным и тембровым звучанием. Путем мотивного вычленения они постепенно противостоит и сталкиваются, что в итоге приводит к обновленной трактовке тематизма. С наступлением репризы (с. 14) измененный вариант начальных тактов первой вариации, звучащий в экспозиции в основной партии, отсутствует, уступая главенствующую роль постоянно повторяющейся одинаковой формуле. Этот оstinатный структурирован, он не утихает и не растворяется в музыкальной тканни, а наоборот — утверждается. Предчувствие рока подчеркивается резким напряжением динамики, ритмической фигурой из двух шестнадцатых и восьмой на сильной доле такта и паузирования на второй. С фатальной обреченностью соглашается и виолончель — после гаммаобразных раскатов волн вновь возвращается оstinат на одном звуке «соль» первой октавы.

В первом такте после с. 16 у низких струнных и духовых звучит ритмическая формула наступает трезвучия от тона «ля бемоль» со второй ступенью. Данное движение в несколько измененном виде про- дублируется и в пятой вариации (в 3 такте до с. 40), и в целом похожие интонации будут мелькать в размеренном шаге ровных четвертей. Акцентуя этот фрагмент нюансом фортиссимо, композитор подчеркивает то, что тематизм каждой из вариаций-частей формируется на основе малых интонационных зерен, словно бруссы рассредоточенных по всему произведению. Непрерывность развертывания переходит в простую тему у виолончели соло, которое преображается в меланхоличной лирике 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 вычленить из всей ткани только партию виолончели, то, пожалуй, можно говорить о лирическом настроении. Однако в сочетании с небычной оркестровой красочностью, создаваемой с помощью тембров маримбы и челецест, вопрошающими и утверждающими интонациями, уже невозможно говорить о лирике в «чистом» виде. На первый план у появившихся новых инструментов выделяется декламационная природа, подчеркивающаяся вктрадиционно 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 тематическими яркими встрой 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 проявляется во втором предложении первой части простой формы. Этому способствуе-ет 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 страстюю и патетичностью интонации вполончели весьма красноречивы. В среднем же разделе вариации внезапно врывается скрежетущее автома зуто 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 растаскивается, остается лишь одна вопрошающая краткая интонационная ячейка, которая постепенно растворяется, повторяется у флейты, маримбы и в конце прозрачно и легко у челе стих. 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, использования характерных ритмических фигур, непрерывной моторики с отсутствием малейших пауз-остановок. В таком вихре потока 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 квартовых в пятой. В четвертой вариации наряду со скерцозностью явно ощущается и танцевальность, подчеркивающаяся акцентом на первую долю такта, безостановочным движением вспомогательных и волнобразным развитием. Также немалую роль играет и метод фигурированного изложения — голоса вступают поочередно с временной разницей в девять тактов. Вначале тема излагается в высоком регистре у скрипок, затем вступает у низких струнных (уже не из-за такта, а с сильной доля), что подчеркивает вертикально-временную сбивчивость и хаотичность. Фугато, конечно, не является точным, так как повторяется преимущественно тип движения и ритма. В целом же, использование имитации как простейшего типа полифонического письма — характерное явление для музыки второй половины ХХ — начала ХХI 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 вариативной неточной или делается в обращении, уменьшении» 10, c. 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 появлениям имитационных линий-партий.

Вторая часть притормаживает непрерывность развития. Появляются фрагменты аккордового склада из квартов-квинтовых и секстовых созвучий, вносящих напряженный колорит. Перед вступлением сокращенной репризы дву тактовая предыдущая зона усиливается тройным ритмом, подготавливая следующую часть вариации. В репризном разделе тема подхватывается партией виолончели в шестом такте, после чего следует канцон солирующего инструмента. Помещенная композитором в конце вариации, она выполняет три функции: продолжает предшествующее развитие, но с имеющий характер по отношению к следующей вариации, и, наконец, является самодостаточным разделом. Мелодия канцон окрашивается уже знакомыми наслоениями секундами последнего тематического элемента темы. Но это не лирические интонации, здесь они втягивают в себя экспрессивность из предыдущего развития, не выбиваясь из общей картины эмоционального настроения канцон. 
Вслед за этим эпизодом волевой импульс началовой квартиры первых тактов сочинения подхватывается патой вариацией, воплощающей 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, принося игро вой 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, провоядящиеся поочередно небольшими фрагментами. Это прерывистые, подчеркивающие каждую долю такта мотивы шестнадцатых; неторопливые октавные ходы четвертей в приглушенном регистре, обозначенные авторской ремаркой sesto; и, наконец, четкое движение аккордов восьмых длительностями, сменяющееся новой вертикалью в каждом такте. Комбинируясь между собой, ритмоформулы выстраивают дипочку микровариационных построений с варианто-изменяющейся экспрессивно-заостренной медленной в партии виолончели. Начиная с с. 44 и до конца вариации наблюдается сжатие проведений трех основных фактурных элементов и их контрапунктическое сочетание. Из этого комплекса постепенно вырастает лирически окрашенная песенная линия мелодии, в облике которой угадываются мотивы ламеианской секундовой лейтинтонации и «вопрощающих» секстовых ходов темы в коде. Таким образом, завершающий раздел носит еще функции подготовки будущего тематизма и одновременно связующего перехода.

Главенствующий в шестой вариации (с. 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 тесситуры. Иллагается 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 сопорности: гулкий, растекающийся хорал воспринимается как одно большое «звуkovое пятно», которое, несмотря на монотонно-распливчатое звучание, не является статичным, а постепенно набирает силу и мощь, подходя к мистически-угрожающему, последнему прорыву роковой темы. Так, постепенно все пласти соединяются в единую эмоционально-звучащую массу (с. 54), низвергающуюся «бурным потоком» динамических волн (от ff до p, от p до ff). Ещё большее напряжение создает параллельное хроматическое 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 нежезмую дымку. Именно в таком ключе воспринимаются следующие за шестой вариацией тема-кода и подготавливающий ее раздел (с. 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 кантилении. Угадывается, что эта сокровенная тема является посвящением своему доброму 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 герои, выражавшего свои идеи не словами, а лирическими интонациями, отдаленным проникновенному тембру виолончели. Кода как драматургический
итог возлагает на себя очень важную эмоционально-мыслевую нагрузку. Се-
годня понятие эмоциональности как формы открытого выражения чувств
приобретает иной смысл в отличие от его значения во времена великих однофам-
ильца А. Чайковского. Возросшая роль строительного, “зордского” фактора
в современной музыке часто если не су-
жает, то, во всяком случае, видоизменя-
ет наше представление об эмоциональ-
ном» [5, с. 17].
Однако лирико-экспрессивный ха-
рактер Виолончельного концерта, при
всей остроте выразительных средств, со-
вершенно чужд рационализму и как бы
возвращает экспрессии ее традиционное
подлинное значение. «Музыка пережи-
вает эмоциональный ренессанс, явление
свообразного неэкспрессионизма», —
высказывался А. Чайковский [Там же].
Нельзя не согласиться с композитором,
адресовав эти слова рассмотренному Вио-
лончельному концерту — одному из коло-
ритных сочинений конца XX века. В нем
нашел свое индивидуальное претворение
совершенно по-новому трактованный за-
мысл вariационной формы с обратным
dинамически направленным развитием.
Вариационная форма в сочинении исхо-
дит не из развернутого мелодического те-
зиса в виде темы-даннысти, традиционно-
го для начала цикла. В данной партитуре
процессуальность тематизма есть резуль-
тат постепенного накопления, завоева-
ния устойчивых тематических комплек-
сов, претендующих на роль опорных зве-
ньев ведущей мелодической мысли произведения, складывающейся из «ос-
колков». Поэтому тема-итог воспринима-
ется как смысловая вершина пути, прой-
dенного в напряженной борьбе.
Творческая фантазия, свобода владе-
ния музыкальной мыслью, яркость тема-
тизма и изобретательность воплощения,
убедительный сплав эмоционального
и конструктивного составляют привлека-
тельные стороны этого сочинения. Из-
давна 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 само-
выражения, что можно увидеть в каж-
dом из его творений. В Концерте эти воз-
можности приобретают удивительную ог-
ранку, воплощаясь в его характерных
особенностях: в использовании вариаци-
онной формы в ракоходном варианте
чертами сюитности на внутреннем па-
раметре и принципов сонатно-симфони-
ческого цикла на внешнем уровне, в при-
менении сквозного тематизма, в сочета-
нии современных и традиционных
приемов развития, в выразительно-мысли-
вой функции оркестра, и, наконец,
в одночастности сочинения и тяготении
к жанру симфонической поэмы.
В музыке XX века наблюдается ослабле-
ние роли симфонической поэмы. По
в т о же время возникают микстовые
в жанровом отношении сочинения, где
она выступает в качестве одного из ком-
понентов («Концерт-пома» Р. Леденева,
«Поэма-сказка» С. Губайдуллиной), а так-
же приобретает особое функциональное
значение в одночастных композициях
концертов и симфоний (А. Шнике,
Э. Денисов, Е. Подгайц, А. Чайковский
и др.). Таким образом, возникновение
подобного рода жанров послужило объе-
динению на паритетных началах симфо-
нической поэмы с другими жанрами
академической музыки и фольклора.
В данном сочинении А. Чайковского от-
личительным признаком композицион-
ного канона симфонической поэмы яв-
ляется именно полифункциональность
формы. Кроме того, о наличии черт сим-
фонической поэмы в Концерте говорит
и такая особенность сочинения, как нали-
чие лейттематизма, выполняющего двой-
ную функцию — репрезентативную
и формообразующую. Благодаря первой
из них слушатель свободно ориентируется
в сюжетных перипетиях сочинения. Фор-
мообразующая функция связана с много-
кратным (точным или видоизмененным)
воспроизведением повторяющихся моти-
тов, принадлежащих одной теме вариа-
ций. В качестве типологических принципов
концерта в сочинении можно поддер-
жать наличие партии солирующего
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

инструмента и введение в текст сольного эпизода каденционного типа.

Вышеперечисленные особенности Концерта демонстрируют незаурядный талант композитора, его многогранный музыкальный язык. «Ему есть что сказать своим слушателям, будь то детская аудитория, требующая особой доступности, особого демократизма интонационного строя, или искушенная аудитория коллек, которую можно завоевать лишь сместью 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 свидетельствует лучше его сочинения, и, прежде всего, Виолончельный концерт...» [5, с. 16].

Примечания


Родился А. Чайковский 19 февраля 1946 года в творческой семье. Его отец многие годы был дирижером Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, дядя — выдающийся композитор современности Б. Чайковский. Обучался по классу фортепиано в московской ЦМШ, в 1985 году поступил в МГК в классы композиции Т. Хренникова и фортепиано Л. Нахумова. 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 высказался так: «Музыка создает драгоценное чувство “неизбежности” развертывания, 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. Зия [5], содержащая краткие аналитические заметки, которые послужили почвой для дальнейшего исследования Концерта в данной работе.


4 Примечание 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.

5 В. Ценов 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
поверху формы естественен, так как дает возможность достичь образного и структурного эффекту футаго не повторением темы в разных голосах, а путем возобновления лишь типов движения (верх, вниз, трели, скажки и т. д.). Функция футаго остаются прежними, но они обогащаются новыми импульсами тематического движения• [13, с. 73].

Литература


15. Чайковский Александр Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mosconsrv.ru

References


7. Savenko S. I. Obsuzhdaem smotr mollodyh [We discuss the review of young people] Sovetskaja muzika [Soviet music]. 1975, no 8, pp. 18–19.

Виолончельный концерт
Александра Чайковского как пример виверсии 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», «инверсные 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. Шпигке, С. Губайдуллина, Д. Кривцкий. Динамические возможности индивидуально трактованной вариационной формы в Виолончельном концерте объединяются композито ром с иными формообразующими признаками – сонатными, циклическими и т. д. Музыкальная же тема-итог, экспонируемая на заключительном этапе формы, создает в произведении особую, непрерывно развиваемую 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@yandex.ru

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