

ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ-ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЗАДАЧА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В области формообразования полифонический стиль XVI в. дал музыкальному искусству богатый, потенциально многогранный принцип свободного вариантно-строфического развертывания. Этот принцип раскрывается то в виде цепочки, то в виде контраста, казалось бы, различных тем, но в глубине своей производных от основного материала. Свободное варьирование образует многочастные безрепризные формы – формы вариантного развертывания – и этот путь формирования является характернейшим для эпохи старого стиля. Но вместе с тем в недрах свободного варьирования начинает выкристаллизовываться как контрастно-составная форма, так и репризная трехчастная, намечаются и рондообразные формы.

Цикл у крупных произведениях старого стиля выступает особенно отчетливо как цикл именно свободных вариаций, и в его форме намечаются два основных вида: контрастный «открытый», ведущей к сюите, и репризно замкнутый, предвосхищающий увертюру, концерт, сонату. Сам тип музыкального контрастирования, на основе которого складывается крупная форма цикла, широко использует противопоставление жанровых характеров тематизма – от проповеднической декларации до гимнического пения и лирических стений. Этот контраст ломает рамки чисто полифонического хорового изложения и дает прорывы в сферу нарождающейся *гомофонии*, с ее индивидуализированной мелодикой и чувственно-благозвучной гармонией.

В творчестве великих художников назревает исторический перелом стиля – на смену коллективному хоровому искусству старого письма идет лирическая музыкальная драма *индивидуальных* характеров, открывающая в свою очередь простор для буйного цветения самостоятельной инструментальной музыки. Но почва для этого поистине свободного искусства была подготовлена трудом великих мастеров полифонии старого письма.

В начале XVII в. в связи с рождением оперы европейская музыка переживает радикальный перелом стиля. Более резкого, более стремительного изменения стиля, чем то, которое произошло в первой четверти 17 в., музыкальное искусство не знает и до сих пор.

Возникновение нового типа оперного музыкального тематизма, предназначенного для пения, солистов (именно солистов, а не хора!), обусловило изменения как в музыкальном языке, так и в формообразовании.

Инструментальная музыка начинает приобретать вполне самостоятельное значение. Гомофония, как новый вид фактуры, была художественно необходимой формой для оперной музыки. В фактуре произошло радикальное изменение в соотношении голосов многоголосия. Полифоническое радикальное изменение в соотношении голосов многоголосия. Полифоническое равноправие партий нарушилось, но старинное господство басового голоса не было реставрировано – бас склонился перед тематически индивидуализированным солирующим верхним голосом, стал ему аккомпанировать. В еще большей степени потеряли свою былую полифоническую самостоятельность средние голоса – они слились в сопровождающие аккорды.

Произошло, казалось бы, чрезвычайное упрощение фактуры. Но эта видимость простоты несла в себе качественно новый принцип огромной сложности: противопоставление традиционных общих форм мелодического движения (в басу и средних голосах) совершенно новому, индивидуально неповторимому типу свободной мелодики верхнего солирующего голоса. Он стал господствовать в фактуре, стал центром внимания слушателей. В ладу сложилась новая, централизованная система соотношений функций – утверждение тоники и не «галерея» равноправных переменных тоникальных устоев, а разрешение в тонике противоречий между неустойчивыми функциями доминанты и субдоминанты. Эта ладофункциональная противоречивость внесла напряженность и в развитие оперно-драматического действия.

Принципиально новое, что было открыто музыкой классической эпохи в области принципов драматургии, состоит в способности перерастания одной образной индивидуальности в другую: уже не просто сопоставление контрастирующих тем, не показ связанной галереи образов-картин, а драматическая сцена рождения новой индивидуальности из противоречий начального образа.

Так возникла форма *сонатного allegro*. Музыка приобрела полную эстетическую самостоятельность как вид искусства.

Наблюдения над историей возникновения музыкальных форм до эпохи барокко включительно показывают, что тогда в основном действовал принцип – новые формы развиваются внутри старых, они преобразуются в соответствии с новыми задачами наступающего стиля. Позже, в эпоху классической зрелости музыкального искусства, активным фактором становится «слияние» форм. Процесс возникновения форм можно охарактеризовать как «расщепление» какой-либо прежней на две- три- новых форм, то есть как раскрытие заложенных в ней возможностей, реализация которых и образует новое.

Историческому «расщеплению», создающему новые формы, подвергается каждый раз наиболее прогрессивная, новаторская форма предыдущего стиля. Однако такая неравноценность исторической роли различных музыкальных форм имеет место лишь в эпоху формирования музыки как самостоятельного вида искусства, то есть от древности до Высокого барокко. С Бетховена, создавшего великий перелом к стилю романтизма и современности, «плодоносить» начинают все формы, включая и самую древнюю – куплетную. Написанный на знамени романтизма художественный интерес к старине, к народной музыке и своему национальному прошлому пробуждает к новой жизни вековые принципы музыкального искусства, находящего в них неиссякаемые источники художественного новаторства.

В отличие от барокко музыка классического стиля постепенно, исподволь накапливала свои художественные принципы. Оперная реформа Глюка, инструментальное новаторство сыновей Баха (главным образом Филиппа Эммануэля), молодого Гайдна, мангеймцев, итальянская школа комедийной оперы – все эти творческие искания середины XVIII в. были обобщены гением Моцарта, и с какой-то поразительной естественностью его лучезарная музыка открыла новую эпоху европейского классического музыкального искусства.

Как и на заре барокко, решающий переход к новому стилю произошел первоначально в оперном творчестве Моцарта. Великий симфонист-драматург именно в опере, в условиях живого драматического действия, конфликтного столкновения характеров нашел эстетическое *credo* нового стиля музыки и уже на этой основе несколько позже, в последних симфониях, концертах, камерных ансамблях сформировал свой инструментальный симфонизм (ансамбли «противоречия», ансамбли «согласия»). В ансамбле «противоречия», в его словесном тексте и сценическом действии заключен художественный пафос, проистекающий из противоречивости интересов, желаний, стремлений разных

героев. Ансамбли Моцарта по своей музыке всегда богаче, сложнее, чем их словесный текст, - музыка Моцарта всегда содержательнее драмы.

На знамени классического стиля написан симфонизм, истоки которого коренятся в драматизме оперного искусства. Мировое открытие, совершенное классическим симфонизмом, состоит в первую очередь в том, что обнаружилась способность индивидуализированного музыкального образа непрерывно перерастать в иную образную индивидуальность, способность постепенно и целенаправленно трансформироваться.

Гигантская фигура Бетховена - это целая эпоха в мировом музыкальном искусстве. За 40 лет творчество Бетховена прошло все те этапы, которые являются основными вехами в развитии стиля европейской музыки последних двух столетий, включая и предвосхищения нашей современности. Ранние произведения Бетховена почти тождественны по стилю произведениям Гайдна и Моцарта, а в позднейших обнаруживаются черты, перекликающиеся даже с музыкой Б.Бартока, С.Прокофьева, П.Хиндемита. И действительно, эволюция творчества Бетховена - это как бы «программа» истории классического и романтического стилей, приходящих в итоге к современности.

Направление этой эволюции прослеживается во всех сторонах музыки Бетховена. Тематизм ее постепенно наполняется лейтмотивной значительностью каждого мелодического оборота, каждой гармонии и фразы, раздвигаются границы жанровых типов тематик, складывается ариозная кантилена, начинающая переходить в «бесконечную мелодию» (по терминологии Р.Вагнера), возникает ярко индивидуализированный *инструментальный речитатив* и звукоизобразительные картины природы, бытовые и характеристические танцы, шествия, гимнические песни становятся элементом симфонических концепций (ода «К радости» 9 симфонии).

Стиль Бетховена был бы далеко не полным, односторонним, если не касаться вопроса о лирической кантлене Бетховена, вернее тех великих художественных открытий, которые были совершены Бетховеном в сфере лирической образности музыки.

Гениальнейшим произведением подобного плана является *Adagio sostenuto fis-moll* из сонаты op. 106. С ним перекликаются многие лирические страницы других сонат позднейшего периода, а также, конечно концертов, квартетов, но нигде не была достигнута такая полнота и такое многообразие

проникновения в мир романтической красоты и мудрости. Да, разговор идет о *романтической классике* музыкального искусства в произведениях этого типа, о том новом этапе стиля, который связан с именами в первую очередь Шумана, Шопена, Глинки, а далее Вангера, Листа, Мусоргского – величайших новаторов послебетховенской поры. Мужественный лирический гений Бетховена указал пути этапу новому многогранному искусству.

Узловым вопросом здесь является следующий: почему не в симфониях, а именно в камерной музыке, главным образом в фортепианной, были достигнуты Бетховеном наибольшие вершины его романтического искусства? Прямолинейный ответ невозможен, но можно наметить основные вехи, ведущие к решению проблемы. Важнейшие «пружины» скрыты в традициях *исполнительского искусства*. Мир романтической лирики остро индивидуален. Но индивидуализированность музыкальных образов бетховенской эпохи уже весьма далека от опер Монтеверди, где солист поднимался над хором и где сам хор со своей жанрово обобщенной тематикой был основой музыки.

Лирика бетховенского романтизма требовала того, чтобы все голоса многоголосия пели, как в ансамбле – даже самые второстепенные голоса, которым дана сопровождающая роль, уже не могут оставаться в сфере «общих форм движения» и им предъявляется эстетическое требование – быть носителями *индивидуальной лирической образности*. Они должны «петь», а не «подпевать», «давать тон». Здесь именно струнный квартет, составленный из солистов, в наибольшей степени отвечает на такие запросы. И действительно, в своих последних квартетах Бетховен пророчески заглянул в будущее. Однако в еще большей мере новая романтическая эстетика нашла себя в фортепианной музыке. Здесь все голоса сложного многоголосия находятся в руках одного исполнителя, и он может заставить их петь в соответствии со своим единым целостным художественным замыслом. Именно через фортепианное соло, и его сочетание с певческим голосом, со скрипкой, виолончелью лирическая ансамблевая образность завоевала музыкальное искусство романтизма!

Лирический симфонизм Бетховена обладает замечательными особенностями. Источником его служит пение – полнозвучный, построенный на широком дыхании кантабильный разлив голосов. Для этой вокально наполненной мелодики становится необходимым сравнительно медленный темп, чтобы слушатель, в прямом смысле слова, успевал услышать индивидуальную окраску каждого звука темы и их сплетений. Вот почему

кантабильная лирика Бетховена сформировалась именно в медленных частях его сонат. Здесь же появляются картины глубоких философских раздумий, раскрывающих многогранный мир романтического лиризма.

Младшие современники Бетховена, композиторы гениального дарования – Шуберт, Вебер, Россини, Беллини – пели параллельно Бетховену в том же направлении. В их творчестве активно формировался начальный этап нового стиля, отмеченный печатью романтической лирики. Особенно мощно раскрылся этот стиль в 30-е и 40-е годы в музыке великих художников той поры – Шумана, Шопена, Глинки, унаследовавших от Бетховена и его современников как силу драматического симфонизма, так и проникновенное богатство романтической песенности.