

Н.В. Бычкова

## РОМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В СОНАТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ОР. 18 РИХАРДА ШТРАУСА

Соната для скрипки и фортепиано ор. 18 Es-dur Рихарда Штрауса (1864-1949) находится, наряду с созданными в 80-е годы XIX века сонатами для скрипки и фортепиано Иоганнеса Брамса, Эдварда Грига и Сезара Франка, в рамках общеромантической тенденции возрождения классической камерно-инструментальной сонаты.

В творчестве раннего Р. Штрауса Скрипичная соната выступает последним из «классических» камерных сочинений. Соната была написана спустя два года после появления сочинений, которые явились знаками подлинного окончания периода ученичества – Бурлеска для фортепиано (1886) и Симфоническая фантазия «Из Италии» (1886). Эти произведения, непосредственно предшествовавшие появлению Скрипичной сонаты, служили композитору прекрасной школой освоения традиций классики и романтизма.

Впоследствии, в годы жизненного и творческого расцвета, Р. Штраус сохранил неприятное воспоминание о своих ранних произведениях. Как пишет немецкий музыковед, автор монографии о композиторе Эрнст Краузе, «он не раз выражал сожаление, что так невероятно много сочинял в годы учения <...> Даже камерные произведения и Бурлеска для фортепиано казались ему впоследствии <...> невыносимыми, хотя многое в этих вещах предвещало будущее» [2, с. 48]. Вместе с тем Г.В. Крауклис, посвятивший симфоническому творчеству композитора работу «Симфонические поэмы Рихарда Штрауса», отмечает, в частности, Скрипичную сонату как произведение «яркое и вполне зрелое по мастерству, которое в то же время не отличается особой оригинальностью». По его мнению, «камерный стиль, видимо, ограничивал проявление композиторской индивидуальности Р. Штрауса» [3, с. 7].

Этой же точки зрения придерживается и Ромен Роллан, близкий друг композитора, оставивший в своем дневнике заметку о состоявшемся 8 марта 1900 года концерте камерной музыки Р. Штрауса. В нем прозвучали сочинения, представившие ранний стиль композитора, написавшего уже к тому времени все свои симфонические поэмы<sup>1</sup>. За роялем сидел автор, который, по замечанию Р. Роллана, «играет совсем не как композитор». Р. Роллан так характеризует ранние сочинения Р. Штрауса: «Музыка его, за исключением двух романсов в бетховенском духе, спокойных и мечтательных, не очень интересна. Это произведения ранних лет, довольно приятные, в классическом, даже моцартовском стиле, с любопытными модуляциями, но не слишком оригинальные» [5, с. 125].

Однако в определении местоположения Скрипичной сонаты в творчестве композитора следует особо подчеркнуть последний тезис Э. Краузе – «предвещало будущее». Во многом его слова перекликаются с мыслью В. Руденко о том, что своим образным строем и тематическим родством соната близка появившейся менее чем через год спустя симфонической поэме «Дон Жуан» ор. 20 – сочинению, принесшему молодому автору заслуженную мировую славу и признание (из аннотации к пластинке «Леонид Коган, скрипка. Полное собрание записей, 5»; Мелодия. 1990).

«Это шедевр молодого маэстро, полный кипучей жизненной силы и неиссякаемой жизнерадостности», – пишет Э. Краузе, характеризуя симфоническую поэму «Дон Жуан» как квинтэссенцию музыкального творчества Р. Штрауса [2, с. 253]. То же упоение молодостью, чувственной прелестью жизни, ослепительный восторг композитора от радости земного бытия нашло отражение и в его Скрипичной сонате. В целом можно отметить, что эстетической платформой композиторского творчества Р. Штрауса является жизнерадостное восприятие

<sup>1</sup> Р. Роллан приводит содержание программы концерта: Соната для скрипки и фортепиано (ор. 18, 1888), фортепианный квартет (ор. 13, 1884), Скрипичный концерт (ор. 8, 1882), 3 ромansa.

действительности во всей полноте ее проявления. «Сколько радости от сознания счастливо воспринимаемого бытия, какая вера в человеческий прогресс <...>. Бесчисленные черты характера Штрауса говорят о его жизнерадостности, о простоте его образа мысли. Центр тяжести его творчества заключался в его радостном мироощущении», – считает Э. Краузе [2, с. 204].

Соната для скрипки и фортепиано op. 18 Es-dur была написана в 1888 году в Мюнхене, где композитор занимал тогда пост третьего капельмейстера придворной оперы. Первое исполнение сочинения состоялось 3 октября того же года. Известны имена первых исполнителей сонаты – Роберт Хекманн и Юлиус Бутс. В тот год соната была издана венским издательством (ныне Universal Edition). Скрипичная соната Р. Штрауса посвящена двоюродному брату композитора Роберту Пшорру.

Можно с полной уверенностью говорить о счастливой концертной жизни сочинения, оно звучит и в наши дни. Соната прочно вошла в репертуар таких известных исполнителей как Леонид Коган, Йозеф Сук (Чехословакия) и других. Этот факт еще раз подтверждает мысль о художественно ценной значимости, а также истинно штраусовском духе этого произведения.

Скрипичная соната состоит из трех частей: I часть *Allegro ma non troppo* (сонатная форма), II часть *Andante cantabile* (сложная трехчастная форма) и III часть – *Andante* (вступление) и *Allegro* (сонатная форма). Воспитанный на образцах классической музыки Р. Штраус-романтик отходит от концепции классического сонатно-симфонического цикла, что обусловлено общеромантическими установками – преобладанием в сочинении лирико-психологического элемента. Крайние части цикла (*Es-dur* и *Es-dur*), основанные на сонатной форме, воплощают лирико-драматическое действенное начало. Приоритет центра тяжести в драматургии цикла принадлежит более динамичному финалу. Средняя часть сонаты (*As-dur*) – своеобразное лирическое интермеццо с элементами драматизма в среднем разделе<sup>1</sup> и шутильной игры в репризном разделе формы. Неслучайно автором предпослано этой части единственное в сонате название «Импровизация».

Отметим, что во всех камерных и симфонических сочинениях периода ученичества, в том числе и в Скрипичной сонате, Р. Штраус придерживается классической трех- или четырехчастной структуры сонатно-симфонического цикла, что объясняется этапом пытливого изучения традиций классической и раннеромантической музыки. В последующее десятилетие (до 1900) композитор активно развивает заложенные Ф. Листом традиции романтической одночастной симфонической поэмы, создавая поистине шедевры мировой симфонической музыки. Отталкиваясь от конкретного содержания литературного первоисточника, композитор чувствовал необходимость использования новых выразительных средств и свободной трактовки традиционных форм, в частности, сонатной. И хотя исследователи делают вывод о том, что в творчестве Р. Штрауса с изменением сюжетов менялся и стиль, все же «сочинения Штрауса никогда не теряют законченности присущего ему стиля» [2, с. 165]. Как пишет Э. Краузе, сам композитор говорил: «Я всегда стремлюсь только к такому стилю, который больше всего подходит к внутренней сущности произведения. По моему убеждению, каждое произведение должно быть написано другим творческим почерком и должно быть облечено в одежду, сшитую специально для него <...>» [2, с. 165].

Э. Краузе отмечает, что композитор владел широкой амплитудой музыкальных форм, включая и вокальные. Пример такого высокохудожественного уровня мастерства Р. Штраус в формообразовании может служить опера «Каприччио», которая «представляет собой подлинную энциклопедию всевозможных музыкальных форм» [2, с. 207]. Известно также, что композитор был блестящим мастером отдельных старинных и новых танцевальных форм, начиная от сарабанды и гавота и кончая венским вальсом. Интересно, что в своем творчестве

<sup>1</sup> В связи с этим эпизодом драматического характера отмечаются ассоциации с «Лесным царем» Ф. Шуберта [6, с. 225]. Так, различными исследователями отмечается влияние на раннее творчество Р. Штрауса музыки В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера.

Р. Штраус неоднократно обращался и к такой строгой полифонической форме как fuga, используя ее в отдельных симфонических произведениях (симфоническая поэма «Так говорил Заратустра», двойная fuga в финале «Домашней симфонии») и операх (ансамбль в опере «Каприччио», вступление к III акту оперы «Кавалер роз»).

Однако во всем многообразии используемых Р. Штраусом музыкальных форм особое место принадлежит сонатной форме. Она многократно представлена в ранних сонатно-симфонических опусах композитора и разнообразно трактована в симфонических поэмах 1889-1900 годов. Воплощение программных замыслов в симфонических поэмах обусловило создание композитором синтетических форм, органично сочетающих закономерности различных композиционных структур. Основой данных синтетических форм Штрауса выступает свободно трактованная сонатная форма (в редком случае вариационная или форма рондо), позволившая ему раскрыть художественный замысел.


Еще в ранние годы композитор приходит к мысли о необходимости органичного единства содержания и формы произведения. «После симфонии f-moll (op. 12, 1884), – писал молодой Р. Штраус в своем письме Г. фон Бюлову, – я ощущал все возраставшее противоречие между музыкально-поэтическим содержанием, которое я желал довести до слушателей, и доставшейся нам в наследство от классиков формой сонатного Аллегро с его тремя разделами. У Бетховена музыкально-поэтическое содержание почти полностью совпадало с сонатной формой, которую он довел до высшего совершенства. Если автор хочет создать произведение искусства единое по своему настроению и структуре и стремится к тому, чтобы это произведение произвело на слушателей пластическое впечатление, – все то, что он задумал высказать, должно также в пластических образах пройти перед его духовным оком. А это возможно только при условии оплодотворения поэтическим замыслом, независимо от того, будет ли этот замысел облечен в форму программы или нет. Я считаю, что каждый новый сюжет требует создания соответствующей формы, и именно такой творческий метод является истинно художественным. Разумеется, создание законченной и совершенной формы является очень трудным, но зато тем более привлекательным делом...» [цит. по: 2, с. 242-243].

Творческое *sredo* Р. Штрауса перекликается с размышлениями другого выдающегося композитора XX века, его младшего современника – Артура Онеггера. В своей книге «О музыкальном искусстве» он пишет: «Невозможно довольствоваться копированием форм. Иная соната действительно способна играть роль модели, но и в таком случае сам создаешь свой собственный звуковой материал: темп, мелодии, ритмы. Если мною будет сделана простая копия, то я окажусь эпигоном, пусть добросовестным, но никому не нужным... Подражать в какой-либо одной сонате другой – дело совершенно бесперспективное. Необходимо мысленно создавать и безупречно конструировать свою собственную модель. Но до момента воплощения ее формы остаются неопределенными: она будет менять свой облик в зависимости от качеств применяемого материала. Так, например, внезапно статуе понадобится новый, иной нос. И ракурс и пропорции начнут столь сильно видоизменяться, что, быть может, вынудят меня заняться, скажем, превращением некоей нагой красавицы в леопарда» [4, с. 127-128].

Безусловно, подобного рода высказывания различных композиторов на проблему единства содержания и формы как основы художественной ценности сочинения можно встретить довольно часто. Для Р. Штрауса показательным является момент осознания этой основы «совершенного искусства» уже в первых сонатно-симфонических опусах, за которым последовало претворение данного принципа на протяжении последующих творческих десятилетий. «Искусство, – отмечает композитор, – достигает совершенства только тогда, когда содержание и форма совпадают в высшем единстве, как это имеет место у наших самых выдающихся художников» [цит. по: 2, с. 204].

Первая часть сонаты (*Allegro ma non troppo*) написана в сонатной форме, которая состоит из трех традиционных разделов (экспозиция, разработка, реприза) и небольшой коды, построенной на основном тематическом материале I части.

Соната открывается лирико-повествовательной темой главной партии (*Es-dur*), начало которой представляет собой своеобразный диалог двух собеседников – фортепиано и скрипки. Первой репликой фортепиано задается общий приподнято восторженный тон главной темы. Определяющую роль в данном мотиве, выполняющем функцию головного мотива (по

Р. Лаулу), играет ритмическая формула  и квартовая интонация последних звуков мотива. Данные мелодические и ритмические особенности головного мотива становятся основой мономотивного тематизма темы главной партии, которая строится на сцеплении мотивов, «производных» от первого и вариантно преобразованных. Этими особенностями тематизма обуславливается форма темы главной партии – период единого строения или симфонический период со сквозным внутренним развертыванием.

Достаточно обширный полный совершенный кадансовый оборот в основной тональности *Es-dur* создает характерную для романтической сонатной формы замкнутость раздела главной партии и переводит в зону связующей. Функционально ее можно расчленить на несколько небольших разделов. Своим лирико-эпическим характером, воплощенным в песенном тематизме широкого дыхания, фактурой ноктюрновского типа и акцентированным тоническим органическим пунктом с красочными внутритональными отклонениями, связующая партия резко контрастирует только что отзвучавшей главной. Но в то же время первое четырехтактовое построение связующей темы выполняет по отношению к главной функцию дополнения. Подобного рода наложение различных функций (заключения, дополнения и экспозиции нового образа) способствует процессуальности тематического развития.

Следующее построение связующей темы, основанное на варьированном проведении ее первого предложения, внезапно нарушается драматургически важным для дальнейшего процессуального движения I части приемом перелома, вторжения контрастного элемента. Возникает своеобразный диалог – борьба между головным мотивом в октавной дублировке у фортепиано и основным лирико-эпическим элементом связующей у скрипки. В ответ на неизменное, решительное утверждение мотива главной темы вторая реплика скрипки «умоляюще» проводится секвенционно на малую терцию выше предыдущей. Возникшая в этом диалоге полиметрия, призванная, прежде всего, сохранить ритмический рисунок мотива темы главной партии, еще ярче подчеркивает существующее между двумя образами разногласие. Пассажный двухоктавный взлет скрипки в ответ на обыгрываемый триолями уменьшенный септаккорд в партии фортепиано готовит появление темы побочной партии.

Смена метра, сопровождающая каждое появление побочной темы I части, свойственна романтической сонатной форме, возникает при переходе к новому контрастному в жанровом отношении образу. Возбужденная экспрессивная побочная партия, появившись на гребне эмоциональной волны предшествующего развития, характеризуется постепенным динамическим спадом. В целом структуру темы побочной партии можно определить как симфонический период со сквозным развертыванием и элементами тематической репризности (тт. 54–58; в функции дополнения). В отношении внутритематического синтаксиса этой темы можно говорить о наличии в ней двух основных типов мотивов.

Для первого из них характерны широкого дыхания нисходящие мелодические линии ариозного типа. Основу второго типа мотивов побочной темы составляют восходящие, устремленные вверх пассажеобразные и аккордово-изложенные фигуры, близкие общим формам движения. Они вносят в лирико-возбужденный характер побочной некоторый скерцозно-игровой элемент. Безусловный приоритет принадлежит первому типу мотивов, который экспозиционно представлен только в партии скрипки. На последующих этапах – в разработке и репризном разделе сонатной формы – он будет служить основой диалога двух собеседников.

В отличие от темы главной партии, которая предстает в экспозиции формы вполне законченным сложившимся художественным образом, тема побочной в экспозиционном изложении не обладает подобной цельностью. На более глубокое выявление лирико-драматического начала побочной направлен последующий процесс развития, в частности, второй раздел разработки. Именно в таком облике побочная тема предстанет в репризном разделе формы.

В тонально-гармоническом отношении тема побочной партии оказывается разомкнутым построением. Начинаясь в *c-moll*, тональности нижней медианты основного *Es-dur* (подобного рода плагальные соотношения главной и побочной тем весьма характерны для романтической сонатной формы), побочная тема постепенно, через *d-moll*, *f-moll* и *Es-dur*, модулирует в *B-dur*. Тематически репризное первое построение побочной, выполняющее, как указывалось, функцию дополнения, изложено в *Es-dur*. Динамический фактор (*pp*), мажорная краска гармоний, колышущиеся триольные фигуры сопровождения в партии фортепиано – все это выявляет лирико-созерцательный характер данного мотива, своеобразным образом трансформируя его, раскрывает многогранность лирического образа темы побочной партии. Замедлением темпа (*calando*) подчеркивается заключительный половинный автентический каданс в *B-dur*. Разрешение  $D_7$  в *T* совпадает с началом следующего тематического и функционально значимого построения сонатной экспозиции – заключительной партии, которое образует таким образом вторгающийся каданс. Он, по словам Б. Асафьева, превращается «из замыкающего и завершающего ту или иную стадию движения фактора в фактор, стимулирующий дальнейшее развитие» [1, с. 124].

Таким образом, побочная тема, четко очерченная сменой метрического и темпового параметров, рельефно выделена в «непрерывном же контрастном тематическом становлении» (Б. Асафьев) сонатной экспозиции. В то же время побочная крепко спаяна гармоническими средствами с заключительной партией, образуя тем самым в экспозиции вторую, более масштабную по сравнению с первой парой, зону объединения побочной и заключительной партий в замкнутый раздел экспозиции.

Восторженный жизнеутверждающий характер заключительной темы определяется гармоническими и динамическими средствами, а также особенностями ее внутритематического строения. Графически мелодию заключительной темы можно представить в виде арки: быстрый взлет в две с половиной октавы по звукам трезвучия *B-dur* и длительный спуск. В мелодическом отношении спуск характеризуется секвентным проведением мотива связующей (в два звена, где второе звено выступает мелодическим вариантом первого).

К проблеме функциональности данного мотива можно поставить два вопроса: является ли этот мотив репрезентацией мотива связующей, образно трансформированного в рамках темы заключительной партии, или же мотив связующей предвосхищает, заранее представляет тему заключительной. Процесс тематической работы Р. Штрауса в пределах сонатной формы I части подтверждает правильность последнего суждения. Приоритет в данном процессе принадлежит двум мотивам – инвариантам, представляющим два контрастных образа экспозиции: статичную, вариантно организованную главную тему и динамичную заключительную, включающую так называемые мотив активного действия и мотив повествовательного обобщения.

Таким образом, уже в этом раннем сочинении Р. Штрауса намечается одна из характерных черт его мелодического стиля. Она заключается в способности композитора предвосхищать отдельные мелодические обороты, названная Э. Краузе «курьезной особенностью Штрауса в области создания мотивов» [2, с. 173]. Композитор так определил свой метод работы с тематизмом: «Я всегда ограничиваюсь только короткими темами. Но зато я умею так направить тему, так ее перефразировать, что выжимаю из нее все, что она может дать» [цит. по: 2, с. 176]. Этот принцип переноса, предвосхищения мотива можно считать частным случаем принципа монотематизма, столь характерного для тематизма романтических произведений с

сонатными закономерностями. К этому можно добавить также слова Э. Краузе о том, что «почти каждая тема у Штрауса – особенно это относится к коротким мотивам, которые производят впечатление почти неспособных к развитию, – проводится композитором сквозь ряды многих других тем» [2, с. 169].

Призванная закрепить новый тематический и тональный комплекс, тема заключительной партии выступает по своей сути мощным двигателем динамического движения. Этому содействует основной принцип сонатного формообразования – динамическое сопряжение контрастных тем. Его смысл заключается в данном случае в том, что из обыкновенно участвовавшей в этом процессе побочной темы именно в заключительную смецается драматургический прием перелома или вторжения<sup>1</sup>. Тем самым образуется интересная арка между моментами вторжения элемента главной темы в связующую и заключительную партии. В этом обнаруживается действие своеобразно реализованного принципа концентрических кругов на уровне экспозиции сонатной формы.

Последний момент перелома оказывается драматургически наиболее значительным. В противовес прозвучавшей энергичной теме заключительной партии выступает грозный монолог предельно трансформированного мотива главной темы. Его ритмический рисунок максимально заострен: происходит дробление первой четверти, «мягкие» триольные окончания также заменены пунктирным ритмом.

Мелодический контур мотива, изложенный в двойной октавной дублировке и несколько уплотненный до созвучий, весьма отдаленно напоминает мелодический остов головного мотива главной темы.

Возвращение инварианта главной темы наблюдается в момент продолжительного кадансирования на грани экспозиции и разработки сонатной формы I части. На фоне органного пункта *B-dur*, а затем и растворяющегося в верхнем регистре начального мотива темы заключительной партии, появляется «бормотание» мотива главной. Подобного рода формулы замыкания, связанные с мелодическим тематическим материалом сочинения, способствуют «разбуханию» или «распиранию», расширению кадансовых формул изнутри, содействующих большей обособленности разделов формы. Это явление, аналогичное средневековым тропам, неоднократно определяется Б. Асафьевым в исследовании «Музыкальная форма как процесс» как весьма свойственное стилю Р. Штрауса [1, с. 78, 92–93, 180].


Строение разработки (где, по определению Б. Асафьева в отношении к разработке любой сонатной формы «противоположение тематических планов на расстоянии переходит в столкновение контрастирующих элементов в непосредственном их сближении, в соприкосновении и скрещивании» [1, с. 123]) в расширенном виде повторяет этапы экспозиции сонатной формы I части, что и составляет индивидуально стилистические особенности романтической трактовки сонатной формы.

Р. Штраус прибегает в разработке сонатной формы I части к волновому принципу драматургии, организуя достаточно обширный разработочный процесс в три волны, соответствующие основным этапам «тематического становления» экспозиции. Каждой из волн присуще наличие трех ступеней – ее начала, кульминационного гребня и постепенного спада напряжения. Волновой принцип разработки характеризуется постепенным динамическим нарастанием от первой волны к последней, кульминационной, которая врывается в доминантовый предыкт к репризе.

Основу драматического характера развития разработки I части составляет непосредственное сопряжение двух мотивов, представляющих контрастные образы экспозиции – главной и заключительной партий. Намеченный пунктиром, слегка очерченный в экспозиции, конфликт обозначается здесь крупным планом и достигает своей кульминационной точки.

<sup>1</sup> Для данной сонатной композиции это перенесение является естественным, учитывая романтическую тенденцию к слиянию побочной и заключительной партий в один замкнутый раздел экспозиции.

Двухтактовое построение на мотиве главной темы, выполняющее роль вступления к разработке, подводит к первой волне развития. Она соответствует условно обозначенному нами первому этапу экспозиции, т. е. воспроизводит момент первого вторжения мотива главной темы в сферу связующей. Перенесенный сюда экспозиционный вариант мелодически измененного мотива главной темы подкрепляется неустойчивой гармонией уменьшенного септаккорда. Вступив дважды в диалог с мотивом заключительной, оборвав его, мотив главной

подвергается вычленению наиболее динамичной ритмической группы  и несколькими волнами приходит к кульминации. Следующий за ней спад эмоционального напряжения подводит к умиротворенному, несколько пасторальному звучанию мелодических вариантов мотива темы главной партии (As-dur). Внезапное переключение в минорную сферу (доминантовый органнй пункт к a-moll) драматизирует действие и подводит во второй волне.

Вторая волна разработки связана с образностью темы побочной партии. Именно в лирико-драматическом ключе развития выявляются присущие образу огромная экспрессия, возбужденность и некоторая страстность. На одном дыхании в партии скрипки проносится широкая песенная тема (a-moll). По существу только здесь состоялась экспозиция этого яркого образа.

За полным совершенным кадансовым оборотом в a-moll в партии фортепиано следует секвентное развитие варианта начального мотива темы побочной партии. Три звена секвенции затрагивают минорные тональности малотерцового круга – a-moll, c-moll и es-moll. В последнем звене к развитию подключается и скрипка. Она проводит первое предложение побочной темы, а затем непосредственно объединяет его с мотивом заключительной в единую линию.

Появление умиротворенно звучащего варианта мотива темы главной партии вносит некоторую статичность, подводит к имитационному проведению в обеих партиях мотива заключительной, готовя, таким образом, следующий этап разработки. Каскад октав на мотиве темы заключительной партии с последующим дроблением и в тройной октавной дублировке открывает последнюю волну разработки.

Это самый динамичный и насыщенный драматическим развитием раздел разработки. Он воспроизводит на новой ступени момент второго вторжения мотива главной темы в заключительный раздел экспозиции. Звучит диалог-борьба равнозначных соперников. В отличие от неизменного в своем развитии мотива темы заключительной партии, мотив главной подвергается интенсивному процессу трансформации, непосредственно сказывающейся на его мелодико-ритмическом облике, о чем говорилось выше.

Диалог-борьба строится из двух волн – имитационного проведения в обеих партиях названных мотивов и последующего, еще более динамизирующего развитие, дробление этой структуры, связанное с отказом от имитационного изложения мотивов. Трехкратное проведение мотива главной темы, завоевывающее каждый раз новую высоту, подводит к доминантовому предькту, который характеризуется следующими особенностями. Тематически он основан на многократно повторяемом в партии скрипки варианте мотива главной темы. У фортепиано в октавном удвоении (верхний регистр) и имитацией в интервал два такта (нижний регистр) трижды проводится риторическая фигура *passus duriusculus*, отрезок нисходящей хроматической гаммы, с противодвижением – хроматическими восходящими ходами в средних голосах.

Появляясь в кульминационной точке развития всей разработки, являясь результатом предшествующего тематического движения, предькт характеризуется постепенным спадом динамики от *ff* к *pp*. Начало доминантового предькта в тональном отношении очень необычно – это однотерцовая к доминанте Es-dur. Основная тональность вводится внезапно, путем полутонового сопоставления тональностей двойных доминант e-moll и Es-dur. На этот момент тонального сдвига и приходится точка золотого сечения формы.

Реприза открывается темой главной партии, которая характеризуется рядом новых черт: в ней изменена динамика (*p* вместо *f*), в партии скрипки появляется новый мелодический подголосок. Структура темы главной партии оказывается несколько расширенной вследствие той же тенденции к «разбуханию» кадансовых формул изнутри. Отсутствие связующей объясняется ее значимостью в теме заключительной партии и процессом предшествующего развития. Таким образом, каденционное разрешение  $D_7$  происходит в рамках побочной темы, образуя динамизирующий продвижение вторгающийся каданс.

Тема побочной партии (*es-moll*) представлена вариантом из разработки. Здесь сохранен также аналогичный принцип секвенционного проведения ее основного мотива по малотерцовому тональному кругу, затрагивающему *es-moll* и *fis-moll*. Второе звено из *fis-moll* модулирует в *A-dur* и переводит в торжествующую, звучащую во всем великолепии тему заключительной партии. Многократное повторение отдельных мелодических оборотов и ритмическое увеличение первого элемента заключительной придают ей решительный и жизнеутверждающий характер. Появляющиеся здесь же варианты мотива темы главной партии воспринимаются как необходимые для развития этого образа слагаемые.

Завершающий заключительную тему «расширенный» кадансовый оборот переводит в небольшую по масштабам коду, которая направлена на установление синтеза контрастных образов. Эта идея реализуется на фоне тонического органного пункта в последовательном объединении по горизонтали инвариантов тем главной, заключительной (в данном случае скорее связующей) и побочной партий с сохранением их индивидуальных фактурных обликов. Многократное утверждающее провозглашение головного мотива темы главной партии завершает I часть Скрипичной сонаты.

Осуществив подробный анализ I части, который позволяет дать полное представление о композиционных особенностях сонатной формы и ее тематическом наполнении, отметим, опираясь на сравнительный метод анализа, в финале Скрипичной сонаты те новые черты, которые дают возможность выявить особенности романтической трактовки Р. Штраусом сонатной формы финала сонаты и цикла в целом.

Самым главным, на наш взгляд, фактором, определившим существенные отличия в особенностях трактовки сонатных форм крайних частей цикла, выступает воплощающее замысел композитора соотношение тем-образов. Так, в I части основу динамического сопряжения составляют лирико-повествовательная тема главной партии и действенная, энергичная тема заключительной. Тема побочной выступает как контрастирующий этим «персонажам» лирико-драматический образ, проходящий длительный процесс становления как данность (напомним, «формируется» в разработке и в таком виде переносится в репризу формы).

«Сюжет» финальной части, диктуемый ее функцией в цикле, дает иное, более привычное соотношение образов: энергичная, героико-гимническая главная тема и лирико-страстная, взволнованная побочная. В отношении мелодического, метроритмического облика побочной темы финала, ее внутритематического синтаксиса можно установить аналогии с побочной первой части. Это позволяет сделать вывод о появлении сквозной нитью через все части сонаты многопланового лирического образа, который проходит длительный путь становления, приводимый к своей кульминации – лирико-эпическому, гимническому образу в функции эпизода в разработке финала.

Обязательное включение в общий процесс динамического развития тематических комплексов таких разделов, как связующая и заключительная партии, свидетельствует об их функциональной значимости в сюжетных коллизиях. Так, тема связующей I части на мотивном уровне предвосхищает тематизм одного из главных персонажей действия – темы заключительной. А тема заключительной партии III части сонаты в экспозиции и разработке выступает по отношению к главной и побочной в качестве образного контрастно-оттеняющего скерцозно-шутливого элемента.



В связи с характеристикой образов сонатных форм крайних частей Скрипичной сонаты необходимо также отметить особенности общеромантического метода развития – трансформации образов, непосредственно сказывающейся на интонационной и ритмической сторонах мотивов тем основных партий. Интересно, что данному процессу трансформации подвергаются почти все образы I и III частей сонаты, исключая лирическую сферу. Лирика углубляется, обогащается и достигает своей кульминации в гимническом провозглашении композитором «ослепительного восторга от радости земного бытия».

Описанные выше сюжетные характеристики образов и их соотношения во многом и обуславливают особенности романтической трактовки Р. Штраусом сонатной формы финала. Они заключаются в следующем.

Во-первых, в отличие от I части, сонатная форма финала включает сумрачно-трагическое вступление, выступающее по отношению к героико-гимнической теме главной партии ярким образным контрастом, но в то же время, предвосхищающим ее тематизм.

Более масштабная в сравнении с I частью кода сонатной формы финала направлена не на установление столь прочного синтеза, как наблюдалось в коде I части, а на продолжение динамического процесса развития.

Во-вторых, сонатной форме финала в той же степени, что и сонатной форме I части, свойственна замкнутость, обособленность разделов формы, связанная, прежде всего, со штраусовской тенденцией к «разбуханию» кадансовых формул изнутри, а также с рядом обусловленных содержанием характерных черт. В отличие от I части, в экспозиции сонатной формы финала присутствует объединение в замкнутый раздел главной и побочной тем, подчеркнутое тональным единством. В экспозиции тема главной партии проводится в Es-dur, тема побочной, начинаясь в g-moll, тут же через f-moll и Ces-dur (момент вторжения) модулирует и закрепляется в Es-dur. В свою очередь тонально неустойчивая, достаточно обширная по масштабам, тема заключительной не наделена функцией тонального закрепления и замыкания экспозиционного раздела формы. Тем более ярко и контрастно в структурном и тональном отношении звучит открывающий разработку эпизод в C-dur.

Наблюдается также меньшая в сравнении с I частью (обусловленная в драматургии данного сонатного цикла финальной функцией III части) обособленность разделов разработки и особая динамичность доминантового преддыкта. Преддыкт стремительно «врывается» в репризу, чем вызывает ассоциации с некоторыми доминантовыми преддыктами в фортепианных сонатах Л. ван Бетховена.

В-третьих, разработки сонатных форм крайних частей сонаты характеризуются обязательным участием в ее процессах всего тематического материала экспозиции. При этом равноценность их участия в развитии продиктовано разнообразием сюжетных поворотов, для показа которых композитором избирается определенный драматургический принцип. Так, в сравнении с постепенным, направленным к преддыкту динамическим нарастанием, выражающим суть использованного в разработке I части волнового драматургического принципа ее построения, в разработке финала, включающей также три этапа, наблюдается обратный процесс. Он выражается в постепенном динамическом спаде, начиная от кульминационной точки (гимнический эпизод, C-dur) к буквальному «ожиданию» доминантового преддыкта.

Отметим также особое положение в разработках сонатных форм обеих частей образов лирической сферы. Для них не свойствен ни процесс мотивного вычленения, ни динамическое сопряжение с другими темами. Это вариантный – «внутренний» – принцип развития (второй раздел разработки I части) или показ уже сложившегося, целостного образа, кульминация сферы лирики (эпизод в разработке финала).

В-четвертых, процесс тематической работы в сонатных формах Скрипичной сонаты Р. Штрауса неизбежно приводит к идее синтезирования, объединения на мотивном уровне в одну линию элементов различных тематических комплексов (I часть: второй раздел разработки – побочная и заключительная, кода – главная, заключительная (связующая) и побочная

темы; III часть: второй раздел разработки – главная и побочная, реприза – побочная и эпизод).

Таким образом, особенности трактовки Р. Штраусом сонатной формы крайних частей Скрипичной сонаты определяются своеобразием воплощения композитором романтического мирозерцания с акцентом на присущее композитору жизнеутверждающее восприятие действительности. Поэтому особую роль в драматургии произведения играет лирико-гимническое начало.

Обособленность разделов формы, усиливающая контрасты между отдельными образными сферами, интенсивная тематическая работа (мотивное вычленение, вариантное развитие, объединение), образная трансформация, волновой принцип драматургии в разработке, роль эпизода – лирического модуса, особая роль сквозного динамического развития в репризе, коды синтезирующего типа – все это характеризует романтические черты сонатного формообразования Р. Штрауса на примере данного сочинения.

Вместе с тем отметим в произведении и формирование индивидуально стилистических особенностей музыкального мышления композитора. Среди них – театральность, стройность и гибкость музыкальных образов, оформление характерных черт мелодического стиля, красочность романтической гармонии, принципы мотивного конструирования тем (предвосхищение мелодических оборотов), особого рода расширения кадансовых формул и другие.

Как представитель позднего романтизма Р. Штраус внес несомненный вклад в русло возрождения романтиками камерно-инструментальных жанров. Примером тому явилась вершина камерно-инструментальных сочинений композитора – Скрипичная соната op. 18. Обусловленный эстетическими установками композитора, особенностями мышления и масштабами замыслов, творческий процесс композитора идет по пути предельной симфонизации камерного жанра, начатого Л. ван Бетховенем, который выражается в следующем, ярко выраженном в произведении, типе музыкальной драматургии. Концертирование, как основной действующий в Скрипичной сонате музыкально-драматургический метод (сущностью которого, по Б. Асафьеву, является экспрессия диалога, доказательство мысли в процессе ее оспаривания), обнаруживает себя, прежде всего, в диалогичности развития музыкальной мысли – равноценном распределении между обоими участниками процессов «тематического становления».

Таким образом, в Скрипичной сонате Р. Штраус фактически обобщает традиции композиторов-классиков и романтиков в области камерно-инструментальных жанров, открывая пути в будущее собственным зрелым сочинениям, а также намечая некоторые музыкальные явления XX века.

#### Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Краузе Э. Рихард Штраус: образ и творчество. – М., 1961. – 611 с.
3. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. – М.: Музыка, 1970. – 107 с.
4. Онеггер А. О музыкальном искусстве / Пер. с фр.; коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979. – 264 с.
5. Рихард Штраус и Ромен Роллан = Архив Романа Роллана: Переписка. Выдержки из дневника / Пер. М.П. Волконский, Ред. пер. И.И. Мугдусиева, Вступ. ст., примеч. А.А. Николаева. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 216 с.
6. Strauss Richard // The new Grove dictionary of music and musician. London, 1985. – V.18. P. 218-239.