

Ю. Д. Златковский

**О РОЛИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО РЕЧИТАТИВА
В ТЕМАТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СОНАТНО-
ЦИКЛИЧЕСКОЙ ФОРМЫ.** (На примере квартетов
Н. Я. Мясковского и Д. Д. Шостаковича.)

Сонатно-циклическая форма принципиально много-темна. К фактической многотемности прибавляет Ф. Лист в своих монотематических сочинениях. Организация тематизма в этой форме не случайна и подчиняется хорошо изученным закономерностям, из которых выделяются две основных.

1. Опозиция двух ведущих тем-образов или больших тематических сфер, возникающая среди частей тем сочинения. Как правило, это главная и побочная партии I части цикла. Они образуют ведущую тематическую опозицию всей многочастной и многотемной формы. Однако это противопоставление в I части цикла — не единственный случай тематической оппозиции. Часто она возникает между лейттемой и другим темой сочинения. Вероятно, это впервые встречается в Симфонии № 5 Л. Бетховена, затем в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, в содержащих лейт-темы произведениях П. Чайковского — 4-й и 5-й симфониях «Манфреде», «Гамлете», а также в сочинениях многих авторов XIX—XX вв. Ведущая тематическая оппозиция может возникнуть и между частями сочинения (например, в Квартете № 3 Д. Шостаковича — это конфликтное соотношение I и II—III частей), а также между экспозицией в целом и разработкой-репризой на основе эпизодической теме. Второе отмечено Л. Маллем в качестве особенности сонатности Д. Шостаковича. Эпизодическая тема из разработки приобретает важное значение уже в I части Симфонии № 3 Л. Бетховена.

2. Важнейшее значение, согласно взглядам на сонатную и сонатно-циклическую форму Б. Асфья-

имеет итог, исход, к которому приходит развитие в рамках формы.

Из наиболее типичных вариантов итога развития ведущей тематической оппозиции сочинения можно назвать следующие:

а) сохранение исходного соотношения тем-образов или тематических сфер. Это наиболее типично для такого жанра, как увертюра комической оперы (В. Моцарт, Дж. Россини), где образное соотношение тем экспозиции не изменяется в репризе. В рамках сонато-циклической формы подобным примером служит лирико-драматическая Симфония № 40 В. Моцарта, где есть образное соответствие не только между экспозицией и репризой I части, но и между I частью и финалом, который на новом «витке спирали» возвращается к психологическому состоянию I части;

б) преобразование исходной оппозиции таким образом, что в ней утверждается одна из составляющих ее образных сфер. Например, в Симфонии С. Танеева это выражено гимническим проведением в финале лирической темы I части, темы медленной части и «омажорированием» лейтмотива. Возможно также «вытеснение» какого-то элемента оппозиции. Так, во 2-й и 3-й сонатах Ф. Шопена в репризах первых частей «вытеснена» главная партия;

в) разрешение или «снятие» ведущей тематической оппозиции новым по образности финалом. Такова, в частности, функция праздничных финалов, замыкающих напряженное развитие в 3-й и 5-й симфониях Л. Бетховена, 2-й и 4-й П. Чайковского, а также финалов некоторых симфоний А. Бородина, А. Глазунова, В. Калинникова, А. Скрябина, С. Рахманинова.

Отмеченные особенности тематической организации существуют в рамках тематизма чрезвычайно разнообразного, но принадлежащего, как правило, к единой моторно-кантиленной жанровой сфере. Применение речита-

тивного тематизма¹, наряду с моторно-кантиленным, усложняет тематическую организацию цикла. Речитативные темы благодаря яркости и своеобразию музыкальных свойств этого жанра отчетливо композиционно выделяются на фоне моторно-кантиленных тем, имеют собственную логику развития, особым образом связываясь с неречитативным тематизмом. В произведении создается жанровая двуплановость: один план развития образуют моторно-кантиленные темы, другой — речитативные. Подобная двуплановость является значительно обобщенной, поскольку в пределах каждого тематического плана существуют многочисленные жанровые подразделения, особенно хорошо заметные и изученные в моторно-кантиленной жанровой сфере.

Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы, кратко проследив историю принципа двуплановости, остановиться на анализе квартетов Н. Мясковского и Д. Шостаковича. Музыка этих сочинений имеет огромную эстетическую ценность. Осознать ее помогает анализ композиционного приема жанрово-тематической двуплановости в организации тематизма.

Принцип двуплановости не исчерпывается, естественно, вышеописанной формой проявления. Так, И. С. Бах применял фактурную двуплановость особого рода. В его больших хоральных обработках проведения секций хо-

¹ Инструментальный речитатив — особый вид тематизма или «общих форм звучания», отличающийся следующими основными признаками: воспроизведением интонаций различных типов словесной речи (бытовой, театрально-ораторской, культово-псалмодической, фольклорно-обрядовой, а также внутренней речи); аметричностью ритмики и асимметричностью мотивного сложения, общей свободой и непредсказуемостью структуры; тенденцией к односторонней, дающему наибольшую свободу исполнения ритма, или к такому многоголосию, которое предполагает соединение нежестко скоординированных «по вертикали» голосов, что дает такие новые фактурные формы речитатива в музыке XX в., как речитатив «двойной» (два голоса-участника), «тройной» (три голоса-участника) и «ансамблевый». Инструментальный речитатив можно считать музыкальным жанром, поскольку он (речитатив) соединяет в себе не только устойчивый комплекс формальных признаков, но и имеет свою семантику, которая «переходит» к нему апперцепционно от тех типов словесной речи, которые он способен узнаваемо отразить.

вала по принципу кантуса фирмуса совмещаются с параллельным развертыванием достаточно самостоятельного фона, образуемого самостоятельной по сути пьесой, интонационно связанной с мелодией хорала. Одновременно параллельно звучат хорал и музыкальный «комментарий» к нему. Обо плана высказывания подчеркнута отделены друг от друга, при органичном исполнении мелодия хорала обычно выделяется контрастным тембром. Вместе с тем они образуют художественное единство. Возможно, что таким приемом И. С. Бах выражает идею противопоставления земного и небесного, вечного и преходящего, личного и внеличного. Важно отметить, что в хоральных обработках из «Органной книжечки» подобная двуплановость отсутствует. Ее сфера шире органичного творчества и значительно представлена в кантатах. Так, в сопрановой арии из Кантаты № 31 проведения секции хорала, словно нисходя извне, неожиданно называют на «авторский» текст.

В послебаховскую эпоху произведению придется устойчивая одноплановость высказывания благодаря жанровому (историко-кантатная сфера) и стилистическому единству тематизма, тем самым создается основа для восприятия искусства Венских классиков как «объективного».

Принцип двуплановости возрождается на новой основе в XIX в. и связывается с проникновением в жанровый контекст произведения специфического жанра — инструментального речитатива. Как показано П. Мисом, он существовал в XVIII в. и ранее, однако новую композиционную функцию в произведение он привнес с собой начиная с творчества М. Бетховена. Но и баховский прием двуплановости в XIX в. не был оставлен. Его своеобразным развитием можно считать особую содержательную двуплановость, существующую в тетралогии и «Нарсифале» Р. Вагнера, где план реально-сценического драматического действия развивается параллельно плану философского симфонического обобщения, размышления об этом действии. При этом возникает тормозящий эффект сопряжения динамических и статических факторов, что так отличает поздние оперы Р. Вагнера

от опер его русских современников, а также Ж. Бизе и Дж. Верди. Философско-медитативный план опирается у Р. Вагнера на систему речитативных лейтмотивов в отличие от моторно-кантиленных и звукоизобразительных лейтмотивов, относящихся к сфере действия.

Как было сказано выше, введение инструментального речитатива в моторно-кантиленный контекст произведения создает отчетливую жанровую двуплановость тематизма. В музыке XIX в. речитативный план традиционно развит в незначительной степени, что резко отличает его от тематизма противоположного жанрового плана, в котором происходят основные тематические «события».

В концепционной музыке XIX в., а именно в творчестве Л. Бетховена происходит плодотворное объединение двух формообразующих и смыслообразующих факторов — развитой сонатности и жанровой двуплановости высказывания, опирающейся на инструментальный речитатив. Основа двуплановости бетховенского типа — композиционная. Ее широко развил в своих квартетах и симфониях П. Чайковский, безусловно, опираясь на весь богатейший музыкальный опыт XIX и 1-й половины XX вв.

Важным историческим звеном проявления двуплановости является творчество Ф. Листа. Принцип монотематизма, согласно которому все основные темы сочинения вырастают из одного интонационного «зерна», предопределяет тематическое единство жанровых планов высказывания, если они в сочинении выделены. Примером может служить симфоническая поэма «Прелюды» (1848—1854). Благодаря речитативности исходной темы, жанровая двуплановость в поэме обозначается достаточно четко. Далее неречитативный план тематизма доминирует, в нем осуществляется и разрешение тематических оппозиций.

Техника монотематизма близка к лейттематизму, но отличается от последнего, поскольку лейттема — это особая сквозная тема среди иных, непохожих на нее тем сочинения, тогда как строгий монотематизм предполагает генетическое единство всего материала. Лейттема должна быть выделена, чтобы не затеряться. Зачастую

она отличается с помощью речитативности. В этом случае возникает жанровая двуплановость, в частности, в «Фантастической симфонии» (1830) Г. Берлиоза, «Шехеразаде» (1888) Н. Римского-Корсакова. Бывает, что лейттема близка к речитативу; такой прием использовал П. Чайковский в «Гамлете» (1888). Во многих произведениях она неречитативна, и тогда двуплановость отсутствует; примером этому может быть 5-я симфония (1888) П. Чайковского. Иногда речитативные «заставки» не проникают интонационно в противоположный жанровый план, как, например, в 1-й симфонии (1899) М. Сибелиуса, 22-й симфонии (1941) Н. Мясковского. Обычно при этом возникают ассоциации с ситуацией эпического «сказывания», когда рассказчик — его образ связывается с речитативом — отделен хронологически и по существу от изображаемых событий. «Быллинность» отчетливо ощущается в названных выше симфониях Я. Сибелиуса и Н. Мясковского.

В творчестве А. Брукнера прием двуплановости высказывания использован, например, в 3-й симфонии (1873—1889). Здесь речитативен первый тематический элемент главной партии I части, который звучит после фанфарной темы вступления. Возникающая оппозиция планов затем преодолевается в последующих частях, не имеющих речитативов и не связанных с речитативом I части тематически.

Русские композиторы XIX—XX вв. широко применяли рассматриваемый композиционный прием. Кроме вышеперечисленных произведений, он использовался во 2-й симфонии (1876) А. Бородина, «Светлом празднике» (1888) Н. Римского-Корсакова, «Манфреде» (1885) П. Чайковского, 2-й (1907) и 3-й (1935—1936) симфониях С. Рахманинова, 6-й симфонии (1896) и Квартете № 5 (1900) А. Глазунова, Симфонии (1898) С. Танеева. Все эти произведения открываются речитативными «эпиграфами», затем в последующем развитии музыки жанровая двуплановость преодолевается, образно-тематические оппозиции находят свое разрешение в неречитативном плане тематизма.

Изучение квартетов Н. Мясковского позволяет заметить, что они делятся на две группы. В одну входят

первые четыре квартета, в другую — последующие девять. Квартеты первой группы содержат самостоятельный и функционально важный план речитативного тематизма, квартеты второй, более многочисленной группы отличаются жанровой монолитностью, одноплановостью высказывания.

Сказанное не исключает того, что неречитативный тематизм Н. Мяковского часто имеет яркие декламационные черты во всех тринадцати квартетах. Подобная группировка свидетельствует о стилистических изменениях в сторону некоторой объективизации высказывания, наблюдаемых в квартетном творчестве композитора, начиная с Квартета № 5.

Квартет № 1 (1930), отличающийся диссонантностью музыкального языка и настроениями тревоги, неустойчивости, обнаруживает сложное взаимодействие речитативного плана с планом неречитативного тематизма. Речитатив, который открывает квартет, передавая вопросительную интонацию (восходящий мелодический рисунок фразы), играет в интонационном развитии музыки руководящую роль. В рамках I части Квартета эта тема — лейтмотив, стремящийся к «сращению» с темой главной партии I части. Обе темы экспонируются одна за другой уже в первых тактах и могут быть восприняты как две части главной темы. Однако начальное речитативное проведение («эпиграф») жанрово самостоятельно. Кроме того, обе темы звучат не только друг за другом, но и по отдельности. Ясна их интонационная самостоятельность. Речитатив вопросителен, тема главной партии, которая начинается с «вершины-источника», воспроизводит тип утвердительной интонации.

Речитативный план замыкает I часть проведением темы — эпиграфа в сжатом виде. Главная тема II части (скерцо), написанная в сложной трехчастной форме с кодой, содержит в себе узнаваемые терцово-секундовые интонации темы-лейтмотива.

В III части интонации речитатива из I части не ощущаются, но речитативность присутствует.

Финал Квартета начинается темой, в которой начальная малая терция, трижды повторяясь, заставляет вспомнить речитативный «эпиграф» I части, который

здесь окончательно доказывает свою связующую функцию в рамках цикла. Еще более способствуют единству цикла реминисценции в финале темы из середины III части (см. цд. 12, 13 партитуры финала). Важную роль в финале выполняет аккордовый остро звучащий речитатив, в мелодической линии которого подчеркивается интервал тритона, свойственный «эпиграфу» (см. цд. 11, 13, 15, 24 партитуры финала).

Анализ соотношения двух жанровых планов показал следующую динамику. В I части — это сближение планов, ведущее к «сращиванию» вступительной и главной тем. Во II части и финале речитативная тема — «эпиграф» — растворяется в иножанровом тематизме. Вместе с тем III часть вводит отличающиеся тематически от «эпиграфа» речитативы альты и виолончели, а в финале проводится четырежды весьма заметно и подчеркнуто аккордовый речитатив, содержащий мелодический тритон — одно из интонационных «зерен» речитативного «эпиграфа».

Таким образом, динамика взаимодействия тематических планов в Квартете отличается механизмом постоянного «притяжения-отталкивания». Итоговое соотношение планов можно назвать «неустойчивым равновесием». «Растворение» вступительного речитатива главными темами скерцо и финала останавливается неожиданным «волевым» введением в финал аккордового речитатива, в котором «прорастает» тритон из «эпиграфа». Общая схема взаимодействия планов (в условных терминах) следующая: сближение-сращивание-растворение-отталкивание-неустойчивое равновесие.

В Квартете № 2 (1930) динамика соотношения планов представляется более простой и ясной. Трехчастный цикл открывается императивным аккордовым речитативом-«эпиграфом», который затем максимально сближается с тематизмом противоположного плана: моторная с чертами декламационности тема главной партии включает в себя несколько мелодически измененный «эпиграф» в виде исходного ядра. В теме побочной партии I части также заметна опора на интонацию «эпиграфа». Но подобное сближение планов в I части сочетает-

ся с их отталкиванием благодаря самостоятельным введением «эпиграфа» (см. цд. 8, 15, 22 партитуры). В итоге возникает соотношение «подвижного равновесия».

II (медленная) часть Квартета, написанная в сонатной форме, открывается медитативным речитативом альты. Интонаций «эпиграфа» эта часть не включает. Энергичный, праздничный финал (родо-соната) также построен на новом материале. Единственная реминисценция начальной темы Квартета завершает его. Схема динамики взаимодействия планов: сближение-отталкивание (I часть), вытеснение речитативного плана (II--III части).

Двухчастный Квартет № 3 (1910, переработан в 1930) в развитии принципа жанровой двуплановости во многом повторяет предыдущий квартет. I часть (сонатная форма) открывается речитативным «Эпиграфом» (виолончель соло), который затем, изменив свой ритм, перейдет в тему главной партии. Намечившееся таким образом сближение планов приостанавливается тем, что реприза I части сокращена, в ней пропущена главная партия, построенная на интонациях «эпиграфа». Проведение вступительной темы перед разработкой речитативом уже не является и поэтому не поддерживает самостоятельности речитативного плана.

II часть Квартета представляет собой вариации на тему Э. Грига и связана с I только стилистически (авторским стилем).

Динамика соотношения речитативных планов, таким образом, интенсивна и может быть отражена условной схемой: предельное сближение планов — поглощение речитативного плана.

На первый взгляд двухчастный цикл Квартета № 3 недостаточно един по сравнению с двумя предыдущими квартетами. В нем нет тематических, интонационных связей между частями. Однако единство цикла обеспечивается благодаря выраженной в нем концепции. Противопоставление, казалось бы, далеких образных «миров» («мир Мясковского» и «мир Грига») обнаруживает их внутреннее единство: «тема Грига» как бы становится «темой Мясковского». Представляется, что наглядное обнаружение этого единства и образует «сверхзадачу» Квартета, его концепцию.

Квартете № 4 (1909—1910, переработан в 1937) обнаруживается иная динамика соотношения речитативного и неречитативного планов, чем в рассмотренных первых трех квартетах.

Во вступлении выделяются две темы: начальная речитативная у виолончели соло и вторая — кантиленная — у первой скрипки. Обе темы играют в дальнейшем значительную роль. Очертания второй являются скрепляющим материалом в I и II частях Квартета. Начальный речитатив становится в I части темой-лейтмотивом, который появляется на гранях формы по-прежнему в своем речитативном жанровом облике (см. начало и ц. 10, 18 партитуры I части). Самостоятельность речитативной сферы увеличивается за счет темы главной партии, которая звучит в виде медитативного речитатива в коде части (см. ц. 20). Важно отметить, что I часть обрамляется речитативами виолончели, что создает тембровую (виолончель) и жанровую (медитативный речитатив) репризность.

Соотношение планов I части можно обозначить условным термином «отталкивание».

II часть Квартета пронизана интонацией второй темы вступления.

В III (медленной) части заметно «растворение» в главной теме интонационного ядра лейтмотива (принцип, использованный С. Танеевым, в частности, в Симфонии соч. 12; можно проследить интонационную близость «лейтмотивов» у С. Танеева и Н. Мясковского).

IV часть полностью вытесняет речитативный план даже интонационно. Схема динамики планов: отталкивание (I ч.), отстранение (II ч.), растворение (III ч.), вытеснение (IV ч.).

Анализ соотношения речитативного и неречитативного тематических планов в квартетах №№ 2, 3, 4 Н. Мясковского обнаруживает единый, сводящийся к экспонированию планов композиционный принцип в разных его вариациях, а затем к «преодолению» речитативного плана. «Неустойчивое равновесие» планов сохраняется только в Квартете № 1. Н. Мясковский начинает с «двойственности» высказывания (два жанрово-тема-

тических плана), а затем либо сохраняет ее (как в Квартете № 1), либо преодолевает и приходит к «единству», «одноплановости» высказывания (квартеты №№ 2, 3, 4).

В последующих квартетах, начиная с 5-го, композитор не использует приема «двуплановости», сталкивая и развивая темы в пределах единого моторно-каптителенного жанрового плана тематизма.

Обращаясь к симфониям Н. Мясковского, — главной ветви творчества композитора, — можно заметить новые аспекты в разработке принципа двуплановости. В 15-й симфонии (1934), концепция которой основывается на утверждении лирико-гимнической сферы тематизма (отсюда и классический прием повторения побочной темы I части в финале), значительную роль выполняет и оппозиция жанрово-тематических планов. Оба вступительных речитатива (к I части и к финалу) на протяжении Симфонии активно «преодолеваются». Первый речитатив, открывающий Симфонию, «растворяется» в основных темах I части. Его тема несколько заметна и в музыке II части, а в III совершенно «вытесняется». Новый, второй по счету речитатив (во вступлении к финалу), ведет себя как лейтмотив среди тем IV части, влетаясь в их звучание, подобно речитативу из I части Квартета № 1. Таким образом, решение основной тематической оппозиции Симфонии, благоприятное для светло-гимничных, а не тревожно-суровых образов, как бы подкрепляется параллельно идущим преодолением двуплановости высказывания и утверждением жанрового единства, «монолитности». Отмеченный параллелизм имеется и в рассмотренных выше квартетах Н. Мясковского. Он вообще свойствен музыке XIX—XX вв. в особенности симфониям, в которых заметна двуплановость описанного типа. Впервые такой прием можно наблюдать в 5-й симфонии Л. Бетховена, где суровая борьба в I части соответствует двуплановости высказывания, а победный финал эту двуплановость полностью преодолевает. Названный особый параллелизм средств можно считать проявлением закона множественного и концентрированного воздействия (Л. Мазель): средства усиливают друг друга, направлены к одной цели.

Анализируемый принцип дуплановости высказывания допускает, как всякое общее основание, множество индивидуальных интерпретаций, особенно разнообразных в концепционном творчестве Н. Мясковского.

Примером внутренне преобразованного тематизма речитативного плана служит 17-я симфония (1937). Ее вступление содержит два контрастных речитативных элемента. Первый, более развернутый, несет в себе интонацию утверждения в мажорном варианте, второй — в минорном (нисходящее минорное трезвучие). Здесь речитативная сфера экспонируется не как единая, а как тематически и образно дифференцированная, контрастная. Контрастность «продублирована» и в тематизме неречитативного плана, внутри которого наблюдается типичное для симфоний Н. Мясковского сопоставление тем сурово-тревожных с темами гимнически-лиричными. Первый тематический элемент вступления «растворяется» в иножанровом тематизме I, а затем II части (в виде развернутого речитатива он открывает II часть).

Второй элемент вступления выполняет в I части функцию лейтмотива (он завершает эту часть), а после II части «растворяется» в тематизме скерцо (III часть). Финал так же, как и I, и II части, открывается развитым неторопливым речитативом, который тут же узнается в основной теме финала (сближение планов). Важную роль в Симфонии выполняет заметная интонационная «арка», которая протягивается от последних тактов I части к последним тактам всей Симфонии. «Арку» образует второй элемент вступления Симфонии. В первом случае он звучит сурово-утвердительно и в миноре, в конце Симфонии — триумфально-утвердительно и в мажоре. Таким образом, в Симфонии наблюдается интонационная контрастность своих жанровых планов высказывания, интенсивное целенаправленное развитие в каждом из планов. Итог развития тематической оппозиции в обоих планах одинаков: он сводится к утверждению светлой гимничности. При этом сохраняется «подвижное равновесие» планов, а речитативный план внутренне преобразуется, что выражается в «омажоривании» второго элемента вступления Симфонии — ее лейтмотива. В группе неречитативных тем происходит не внутреннее преобра-

зование, а именно борьба противоположных тем, которая решается в пользу светлой утвердительности общего психологического тона.

Очевидно, что та или иная содержательная концепция определяет и динамику соотношения планов. В этической 22-й симфонии («Симфонии-балладе», 1941) Н. Мясковского «стержневая» речитативная тема во всех своих появлениях звучит сурово, тревожно. Она взаимодействует с тематизмом противоположного жанрового плана по принципу отталкивания-притяжения, создавая подвижное равновесие планов. Интенсивное развитие с приходом к итогу свойственно только моторно-кантиленному жанровому плану, речитативная же сфера, внутренне цельная, образует как бы точку отсчета для тематических оппозиций противоположного плана. Принцип двуплановости в той своей логической форме, которая разрабатывалась в творчестве Н. Мясковского, опирается на обширную историческую традицию, начало которой положил, как было отмечено, Л. Бетховен.

Таким образом, творчество Н. Мясковского, взятое в аспекте принципа двуплановости, обнаруживает, как всякое выдающееся художественное явление две тенденции: суммирование достижений предшественников; творческое развитие этих достижений.

Первая из них присуща и творчеству Д. Шостаковича, который, однако, переосмыслил принцип двуплановости с собственными новаторскими творческими концепциями.

В квартетах Д. Шостаковича жанровая двуплановость описанного вида имеется не везде (потому квартеты №№ 1, 4, 5, 6, 7, 10, 14 не рассматриваются), но представлена гораздо шире (в 8 из 15), чем в квартетах Н. Мясковского (в 4 из 13).

В Квартете № 2 (1944) наблюдается самостоятельность жанровых планов тематизма и увеличение в сравнении с симфонизмом XIX в. значимости речитативного плана. Итог развития помещается в речитативный план тематизма, что является нетипичным для Н. Мясковского и всей традиции симфонизма XIX в.

Основная интонационно-тематическая оппозиция складывается уже в I части Квартета («Увертюре»). Это — противопоставление начальной «размашистой» темы с широкими нисходящими и восходящими интервалами и темы побочной партии (д. 5 партитуры) с преобладанием секундовости, которая затем переходит в интонации ламенто, весьма типичные для Д. Шостаковича. I часть Квартета посвящена экспонированию интонационного конфликта, последующие части — его развитию и разрешению, исходу. Суть итога интонационного развития можно определить как преодоление, вытеснение интонаций ламенто, достигаемое в финале Квартета. Для сравнения можно отметить, что в итоге развития оппозиции двух тем ре минорной фуги (соч. 87), где важнейшая роль также принадлежит интонациям ламенто, последние не вытесняются, как в Квартете, а внутренне преобразуются в интонации праздничного колокольного перезвона. Таким образом, сравнивая Квартет № 2 и ре минорную фугу, в которых экспозиция интонационного конфликта в принципе одинакова (сопоставление императивности и ламенто), видим принципиально различные его решения: в Квартете № 2 — это «количественное» преодоление противоположности, в ре минорной фуге — «качественное» преобразование первоначальной оппозиции (ламенто переходит в колокольность).

II часть («Речитатив и романс») отличается максимальным сближением двух противопологаемых в I части интонационных сфер (что было заметно уже в «Увертюре»). Мелодическая линия речитатива первой скрипки объединяет секундовость и скачки. Совместное развитие этих интонаций протягивается в «Романсе» (середина II части) и в продолжении речитатива. Однако определенного исхода данного интонационного сопоставления нет ни во II, ни в III («Вальс») частях. Лишь в финале («Тема с вариациями») в результате нового этапа развития интонационной коллизии наступает развязка. Открывается финал диалогически построенным речитативом. Начальная октавно-унисонная речитативная фраза разворачивает интонацию активного утверждения, в котором узнается семантика первого элемента тематической оппозиции Квартета. Активный тезис диалогично сменя-

ется антитезисом: у первой скрипки соло звучит интонация вопроса. Эта интродукция вариационного цикла завершается медитативно-вопросительными интонациями, после чего у альты соло экспонируется тема, в которой ощущается маршевость. Тема имеет славянский интонационный облик и включает в себя интонации двух речитативных элементов из интродукции. Подобное сближение противоположных по семантике интонаций уже было во II—III частях. Таким образом, тема вариаций внутренне конфликтна, поскольку объединяет «тезис» и «антитезис», изложенные в интродукции финала. Такое свойство темы позволяет композитору создать на ее основе вариационный цикл симфонического размаха и напряжения. Поэтому заключающее весь Квартет Адажио (д. 128), в котором ведущие интонации утверждаются скандированным речитативом, воспринимается как органически возникшее в процессе «борьбы» интонаций новое качество — победа императивно-утвердительной интонационной сферы. В становлении интонационной концепции Квартета можно, следовательно, выделить три этапа: экспонирование (I часть), развитие (II, III части и финал до Адажио), итог (заключительное Адажио).

Обобщая принципиальную новизну концепции, необходимо подчеркнуть, что у Д. Шостаковича итог развития находится в речитативном плане тематизма, тогда как рассмотренные выше произведения Н. Мясковского содержат разрешение оппозиции в плане моторно-натянутого тематизма, что было преобладающей линией европейского симфонизма XIX в. Еще одна, уже отмеченная особенность Квартета (как и симфонического метода Д. Шостаковича в целом), заключается в широком развитии и внутренней контрастности речитативного плана тематизма, в стабилизации этого плана, что особенно заметно в поздних квартетах и 15-й симфонии. В творчестве Н. Мясковского, напротив, заметна тенденция к внутреннему единству речитативного плана и его «поглощению» противоположным планом (4-я соната для фортепиано и др.). Показательным исключением из этого является 17-я симфония, где имеется относительное равновесие планов.

Д. Шостакович не допускает поглощения одного из тематических планов другим, он мыслит их «полифонически» самостоятельными и одинаково значимыми для воплощения концепции. В этом — одна из новаторских черт симфонизма композитора.

В Квартете № 3 (1946) речитативный план вводится только в IV части, которая выступает в функции авторского «разъяснения», «семантизации» сложившегося в предыдущих частях острого жанрово-тематического конфликта. Композитор мог бы оставить этот конфликт и без подобного «разъяснения», без столь ясной конкретизации, как поступает, например, в 6-й симфонии Г. Малера: В этом случае, очевидно, сила воздействия концепции была бы ослаблена настолько, насколько общее определение уступает в силе эмоционального воздействия конкретному примеру.

Основная жанрово-тематическая оппозиция в Квартете складывается в речитативном плане тематизма.

I часть Квартета отличается бесконфликтностью, безоблачностью, пасторальностью (классически пасторальна и тональность Фа мажор, уместно вспомнить здесь Пастораль для органа И. С. Баха или 6-ю симфонию Л. Бетховена). В ней господствует легкая изящная танцевальность. II и III части, идентичные по темпу (четверть равна 138), нарушают инерцию восприятия, поскольку среди них нет ожидаемого и закономерного в классическом сонатном цикле Адажио или Анданте. На втором месте в цикле помещена часть, музыку которой можно определить как «остраненную вальсовость». Загадочны эпизоды пиано стаккато.

III часть по своей жанровой основе — батальная музыка («батальная картина», как говорит о ней А. Должанский). Ряд признаков точно ориентируют восприятие. Прежде всего обращают на себя внимание аккордовые, метрически нерегулярные (нетанцевальные) по природе «удары». Их можно сравнить с такими же нерегулярными «ударами мечей» в известных «батальных эпизодах» из балета «Ромео и Джульетта» П. Чайковского. Далее отмечается ритм «скачки», имеющий в быстром темпе определенную устойчивую семантику (аналогично разра-

ботке I части 2-й симфонии А. Бородина, «Сече при Бергенде» Н. Римского-Корсакова и др.). Безусловно, эти определяющие признаки «батального» жанра в музыке использованы композитором чрезвычайно тонко, подобно ассоциативным вехам восприятия. Но их присутствия оказывается вполне достаточно для создания необходимого смысла.

«Пасторальная музыка» I части и «батальная музыка» III (II выполняет связующую, подготавливающую функцию) создают не просто резкое жанровое сопоставление, но конфликт. Смысловой «ключ» всей концепции IV части — «траурная музыка», которая свидетельствует о том, что автор оценивает создавшееся в первых трех частях Квартета смысловое противоречие как трагическое. В этой части использованы жанры речитатива и траурного марша. Речитатив имеет две интонационные сферы: скорбное и суровое ораторское провозглашение и трагическую медитацию-плач.

«Разъясняющая» роль траурного марша в трагических концепциях мировой музыки XIX—XX вв. известна.

Включая в IV часть Квартета речитатив, Д. Шостакович создает дуплановость, которая имеет ясную семантику. Эта часть, как оценка и комментарий противоречий предыдущих частей, содержит в себе как бы две точки зрения: коллективную (траурное шествие) и индивидуальную (речитатив), которые по своей семантике совпадают.

Однако IV часть Квартета — это только оценка и разъяснение трагической сути сложившейся острой жанрово-интонационной коллизии, но не итог развития. Таким итогом генеральной оппозиции становится V часть, написанная в «рондоконцентрической» форме. Жанровый конфликт, составляющий суть концепции Квартета, в ней преодолевается. Пасторальность I части предстает в финале в «омраченном» виде, следы «батальности» гытеснены, но с большой экспрессией повторяются речитативы IV части (ц. 107—109 партитуры). Заканчивается Квартет медитативным речитативом первой скрипки (ц. 118). В целом V часть — развязка, послесловие концепции.

Квартет, как было сказано, отличается поздним

включенном речитативного плана, в котором сосредоточена не «событийность», а «оценочность» (траурные речитативы IV части и медитативное завершение Квартета). Оба тематических плана разделены, самостоятельны, параллельны и не имеют тенденции к сближению. Их связь не тематическая, как в рассмотренных выше крупных композициях Н. Мясковского, а семантическая. Речитативный план вписан в литературную («романную») по типу развертывания структуру концепции: «формирование противоречия» — «оценка его» — «исход развития противоречия». Можно видеть, что подобная структура концепции отличается от созданного композитором в I части 7-й симфонии, где этапов развертывания структуры концепции больше, чем в Квартете № 3. В 7-й симфонии перед слушателем развертываются оба элемента контрастной оппозиции (темы экспозиции — эпизод пашествия), затем их взаимоуничтожающее сцепление (начало репризы) и оценка, комментарий (скорбный речитатив фагота), а затем «последствие» (кода части). В Квартете № 3 (как и в пятичастном цикле 8-й симфонии) композитором «пропущен» («не нужен») этап «сцепления» противоречий. Очевидно, композитор избрал путь (в Квартете № 3 и 8-й симфонии) философско-эпического осмысления концепции, тогда как в 7-й симфонии (часть I), наряду с этапом осмысления, присутствует драматургически-кинематографическое изображение.

В отличие от Квартета № 3, концепция которого разъясняется с помощью жанра траурного марша, в Квартете № 8 (1960) для формирования семантического слоя композитор использует темы-символы. Снова применен тип пятичастного цикла со смысловой кульминацией в предпоследней части и финалом-эпилогом. Сурово-сосредоточенная I часть Квартета связывается с прямым авторским высказыванием благодаря символике лейтмотива-монограммы и участию сольного речитатива-медитации. I часть и ее сокращенная реприза (V часть) входят в структуру оценочного механизма, где семантическим ключом становится IV часть. В ней на речитативный «вопрос» отвечает тема-реквием «Замучен тя-

жесткой неволей». II и III части показывают столкновение с антигуманным началом как результат, а не как процесс столкновения. В музыке III части господствует «зусугубленная» минорность ладовой основы. Это — музыка предчувствия катастрофы. Но сама катастрофа не воплощена в музыкальном тексте, о ней мы догадываемся по тону и семантике IV части.

В пятичастном цикле Квартета № 9 (1964) речитативный план тематизма (речитативные темы) появляется в IV и V частях. Оба жанровых плана объединены заметной для слуха попевкой в объеме малой терции, которая образует основу большого расщепленного на протяжении всех пяти частей вариантного цикла. Его особенностью можно считать, во-первых, распределение составляющих его единиц между обоими жанровыми планами, во-вторых, помещение «вариантов» до и после хоральной «темы», звучащей в своем полном виде трижды в III части и затем многократно — в IV. В V части последование вариантов «темы» продолжается. Возникает, таким образом, обращение структурной схемы «тема с вариациями»: «вариации — тема — вариации».

Если в основе многих сонатно-симфонических концепций лежит уже первоначально образно-тематическая оппозиция, то в Квартете № 9 композитор сначала использует прием семантической «загадки»: постоянное «дразнящее» проведение лейтмотивации заставляет слушателя искать ее семантику, ибо сквозной мотив в первых трех частях Квартета не обнаруживает какой-либо определенной жанровой природы. «Разъяснение» жанра подготавливается в конце III части, но окончательно происходит в IV. Лейтмотивация обнаруживает свою принадлежность к хоральности. В этой же IV части вступает речитативный план тематизма. Оба плана вступают в активное диалогическое (в широком смысле) взаимодействие. Хоральная тема пародируется, она звучит попеременно то в своем основном жанровом облике, то кановится речитативом, воспроизводящим звуковысотный и ритмический «пунктир» темы в тембре жестких аккордов пиццикато (цц. 53, 56). Важнейшую роль в построении семантики играет также «протестующий» ре-

читатив первой скрипки (ц. 57). В речитативах, основанных на теме хорала, Д. Шостакович соединяет два пласта ассоциаций. Хорал в русской музыке традиционно связывается с образом надчеловеческой фатальной силы. С другой стороны, тембр пиццикато Д. Шостакович применяет в музыке с текстом для воплощения образа смерти — «Катерина Измайлова», «Казнь Степана Разина», оркестровка «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского. В 14-й симфонии привлекается еще более сухая резкая щелкающая звучность ксилофона. Таким образом, в состав IV части Квартета входят жанровые единицы, обладающие достаточно стойкими ассоциативными значениями: хорал, речитатив-пиццикато на теме хорала и «речитатив-протест». Структура и жанровое содержание IV части образуют аналогию со сценой в казарме из «Пиковой дамы», где один смысловой план образуют доносящиеся до Германа звуки церковной службы, а другой — высказывания самого Германа. (В. Бобровский отметил данную ассоциацию в связи с «Этюдом» из Квартета № 11). Завершает Квартет «инфернальное» скерцо, в котором хоральная тема «выщучивается», гротескно трансформируется (вспоминается финал «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза). Напору «дьявольского скерцо» не может противостоять «протестующий» (такова его семантика) речитатив виолончели (ц. 89), вторгающийся в музыку финала как реминисценция речитатива из IV части. Как ответ на него снова звучит сухой речитатив-пиццикато — «скелет» хоральной темы. За ним следуют малосекундовые «интонации смирения», также напоминающие о IV части (ц. 91). Музыка скерцо постепенно набирает прежнюю энергию.

В результате развернутого композитором сцепления смыслов возникает трагическая смысловая концепция, истоки которой можно усмотреть в многочисленных живописных и графических «Плясках смерти» европейских художников XV—XVII веков. Таким образом, благодаря речитативам, смысловая концепция Квартета приобретает определенность и завершенность. Кульминационным моментом является диалог «хорального» и «протестующего» речитативов, который завершается итого-

вым «подавлением» протеста, окончательно — в финале Квартета.

Интонационная оппозиция I части Квартета № 11 (1966) складывается из противопоставления тематизма двух различных мелодических типов. Первый воплощается в одноголосной кантилене первой скрипки в начале Квартета. Это мелодия широкого диапазона, построенная на больших интервалах, плавно волнообразная, с некоторыми признаками вальсовости. Мелодика второго типа (хорального) образует заметный интонационный контраст первому. К ней относится прежде всего тема виолончели в ц. 1. Она узкообъемна, в ней выделяется псалмодическое повторение звуков, секундовое нисходящее движение в объеме малой терции и восходящий скачок на кварту. Второй мелодический тип представлен также псалмодически-хоральной попевкой, излагаемой в аккордовом трехголосии (см. партитуру начиная с ц. 2). Темы второго мелодического типа служат материалом последующих частей и повторяются в «Заключении». Так достигается полное интонационное единство цикла.

Оппозиция тематизма двух мелодических типов (лирико-медитативная кантилена и хоральность) приводит к полному преобладанию хоральности и связанной с ней семантики. Смысловой конфликт возникает также между хоралом и теми противоположными ему по своей нормативной семантике жанрами, в которых звучит тематизм хорального комплекса — «Скерцо», «Этюдом», «Юмореской», «Элегией». Исход этого конфликта выражается в том, что на данный ряд жанров падает «ответ» семантики хора.

Квартет № 12 (1968) отличается высокой степенью интонационного единства. Ведущий тематизм экспонирован в пределах первой медитативной по основному настроению части. Тематическое значение имеют отдельные интонации, мотивы. Их не менее шести. Темы равнозначны и четко индивидуализированы. Они отличаются иногда даже способом ладовой организации. Так, начальная фраза виолончели является полной двенадцатитоновой серией, а ее продолжение в том же голосе основано на прозрачной мажорной диатонике. Вступающая во втором такте скрипка исполняет широкую кантилен-

ную фразу в гармоническом мажоре. Новая вальсообразная тема (ц. 4) снова организована как серия (ее можно считать началом побочной партии). В сферах главной и побочной партий встречается интонация (она становится ведущей темой II части Квартета) — ступенного-нисходящая мажортерцовая попевка, варианты которой встречались в квартетах №№ 9, 11.

Контраст, возникающий между I и II частями Квартета, очень резок. В целом спокойная лирическая медитация сменяется высказыванием жестким, порой сурово-мучительным. Подвижный темп, непредсказуемо меняющийся тактовый размер, интонационно-гармоническая диссонантность, неотступно повторяемая основная интонация словно «взрывают» умиротворенность I части. Итак, первая тематико-образная оппозиция возникает в квартете внутри речитативного плана тематизма и складывается из противопоставления I части в целом и первого раздела II части. Оппозиция достаточно семантически, чтобы быть концепционной. Она может быть выражена парой понятий — «гармония — дисгармония». Однако, это не сцепление образа «добра» и внешнего по отношению к нему «зла», как, например, в 7-й симфонии. В Квартете № 12 конфликт является резким и неожиданным проявлением интонационных противоречий, скрытых внутри I части.

В центре II части появляется речитативный план тематизма (ц. 45). Сурово-скорбные речитативы виолончели, а в ц. 58 — первой скрипки дополняются речитативно преобразованными интонациями траурного шествия. Речитативы виолончели и скрипки основаны на исходной теме-попевке II части. Оба жанровых плана тематизма, таким образом, сближаются. Траурные интонации выступают как предваряющий итог развития.

В заключительном разделе II части ее основная тема приобретает черты помпезного триумфального марша в Ре-бемоль мажоре. Это жанровый знак победы, торжества. Но этот марш не имеет смысловой амбивалентности, присущей, например, скерцо-маршу из 6-й симфонии П. Чайковского. Он следует после реминисценции музыки I части Квартета, как бы стирая в восприятии ее

след. Смысл вытеснения образа лирической медитации блестящим торжественным маршем очевиден, поскольку исход развития оппозиций был уже предуган в речитативных эпизодах II части.

Смысловая концепция Квартета № 12 трагична. Сравнение ее со столь же трагичной концепцией 6-й симфонии П. Чайковского обнаруживает различия. Композиционный вариант П. Чайковского основан на последовании частей. Стоит мысленно поменять местами две последние части, и концепция П. Чайковского в самом общем смысле повторит концепцию бетховенской «Героической» симфонии. Помещая «семантический ключ» концепции в речитативный план тематизма, Д. Шостакович избежал двойственности понимания заключительного маршевого раздела Квартета: триумф не связан с образом человека. И все же музыка Квартета отнюдь не однозначна, поэтому В. Бобровский истолковал содержание Квартета иначе: «от мрака к свету»².

В одночастном Квартете № 13 (1970) речитативный план воспринимается как объединяющий контекст. Речитативные построения располагаются в виде обрамления центрального моторного эпизода. Произведение начинается и заканчивается медитативными речитативами альты соло. Начальная тема альты развивается и дополняется близким по семантике тематизмом. Конфликт возникает с вступлением и развитием новой речитативно-декламационной темы (ц. 10). Она отличается внутренней неоднозначностью, предстает то в виде загадочно острых, обычно трехзвучных мотивов, то в виде яростно скандированных коротких фраз. Эта тема переходит в серединный маршеобразный эпизод, который служит «разъяснением» ее смысла.

В острой, колючей музыке эпизода выделяется особый тембр — удары древком смычка по деке инструмента. Этот яркий штрих — введение сухого безжизненного деревянного тембра — вызывает ассоциации, о которых шла речь при рассмотрении Квартета № 9. Это образ «костяшек смерти».

² См.: Бобровский В. Победа человеческого духа // Сов. музыка. 1968. № 9. С. 31—33.

Репризная часть Квартета № 13 несет на себе «следы» центрального эпизода. В виде медитативного речитатива у виолончели (ц. 54) проводится тема, возникающая в центральном эпизоде как своеобразный кантус фирмус (ц. 33 и далее). Деревянное маршевое постукивание, которое затихает в репризном разделе, снова напоминает о себе в коде (ц. 60). Таким образом, в Квартете № 13 наблюдается смещение ведущей тематической оппозиции в речитативный жанровый план тематизма, при этом иножанровая сфера как бы распространяет и объясняет те мысли, которые излагаются речитативно. Развитие оппозиции не приходит к какому-то итогу, ее «составляющие» остаются в состоянии динамического равновесия.

В Квартете № 15 (1974) неречитативный план развивается от кантатенной музыки I части («Элегия») с ее противопоставлением сумрачного и светлого начал к «странной» вальсовости «Серенады», трагической элегичности «Ноктюрна» и замедленной поступи «Траурного марша». Речитативный и неречитативный планы в Квартете вступают в диалогические отношения комментирования. Речитативы, медитативные по преимуществу, к концу произведения приобретают доминирующее положение. В «Элегии», как и в «Ноктюрне», речитативность не проявляется в самостоятельном виде как речитатив в собственном смысле слова. В «Серенаде» возникает диалог «костяшек смерти» (аккордовое пиццикато) и слабо протестующих речитативных голосов виолончели (ц. 27), альты (ц. 29), первой скрипки (ц. 38) и снова альты в конце части. Протестующими и медитативными речитативами заполнена III часть — «Интермеццо». Противостояние двух образов — фатального и человеческого — не приходит к определенному итогу, не завершается какой-либо развязкой. Здесь возможны аналогии с приемом драматургической незавершенности, наличием не только «подтекста», но и «посттекста» в некоторых пьесах А. Чехова. Так, пьеса «Дядя Ваня» дает, по существу, только экспозицию действующих лиц, выясняет расстановку сил. Какие-либо решительные сдвиги в жизни героев только подразумеваются. Д. Шостакович применял подобный «открытый»,

незавершенный вид драматургической организации в квартетах №№ 13, 15, 15-й симфонии.

* * *

Использование инструментального речитатива Н. Мясковским и Д. Шостаковичем в крупных концертных сочинениях, часть которых была проанализирована, типично для их творчества. Суммируя вышесказанное, можно сформулировать основное отличие в подходе обоих композиторов к речитативу.

Н. Мясковский делает речитатив важным элементом исходной образно-тематической оппозиции сочинения, по итогу развития этой оппозиции, также как и семантическое «разъяснение» содержательной концепции произведения, происходит в сфере неречитативного тематизма. У Д. Шостаковича, напротив, речитатив становится семантическим «ключом» концепции, итогом и целью развития исходной образно-тематической оппозиции сочинения, таким жанром, семантика которого проясняет концепционное значение целого и каждой его части. Заметно усиление роли речитатива в позднем творчестве Д. Шостаковича, у Н. Мясковского — наоборот. Показательно, что итоговые сочинения Д. Шостаковича — 15-я симфония и Квартет № 15 — насыщены речитативами, тогда как 27-я симфония и Квартет № 13 Н. Мясковского их не содержат.

Отмеченные особенности творчества имеют, думается, стилевое значение для музыки двух классиков XX в. Очевидно, что подход Н. Мясковского является разработкой классической техники лейттемы, приема, использованного в творчестве выдающихся симфонистов XIX в., начиная с Л. Бетховена. Подход Д. Шостаковича, с одной стороны, обнаруживает элемент традиционности. «Разъяснение» содержательной концепции сочинения с помощью жанра, обладающего яркой и общезнаваемой семантикой, широко применялось классиками прошлого. С другой — Д. Шостакович новаторски делает «семантическим ключом» концепции именно инструментальный речитатив.

Подход Д. Шостаковича, который обнаруживается в построении содержательной концепции произведения

«вокруг речитатива», заметен в ряде сочинений советских авторов. В этой связи можно назвать произведения Б. Тищенко: Первый концерт для виолончели с оркестром (1963), Концерт для скрипки с оркестром (1958; ред. 1964), Симфонию № 3. Подход Н. Мясковского отразился в Симфонии № 4 (1957) Д. Кабалевского, «Эпической поэме» (1950) Г. Галыпина, Квартете № 6 (1967) С. Цинцадзе, Симфонии № 2 (1979) С. Слонимского, Симфонии № 5 «К миру» (1985) Е. Глебова.

Однако разнообразие подходов к инструментальному речитативу в советской музыке не исчерпывается двумя описанными ранее. Есть третий подход, связанный с ощутимым влиянием «тотальной речитативности» сочинений композиторов Нововенской школы. Р. Лаул принципиально заметил: «Мелодия Шенберга представляет собой, как правило, свободный и трудно расчленимый поток различных сменяющих друг друга интонаций по преимуществу речитативного (в самом широком смысле этого термина) характера, экспрессионистски-утрировано передающих возбужденную патетику речи»³.

Для стиля «тотальной речитативности» нововенцев типичны, например, такие сочинения, как «Лунный Пьеро» А. Шенберга (1912), Камерный концерт А. Берга (1923—1925), Вариации для фортепиано А. Веберна (1936). Эти композиторы вслед за А. Скрябиным и Р. Штраусом в музыке I-й половины XX в. наиболее широко использовали возможности новых видов речитатива, отражающих внутреннюю речь и особые формы внешней речи. В творчестве нововенцев встречаются и новые фактурные формы речитатива — двойной, тройной, ансамблевой.

Влияние А. Шенберга и его школы начинает ощущаться в советской музыке с 60-х годов. В нашу задачу не входит эстетическая оценка этого влияния. Отметим следующие его композиционно-формальные признаки:

1. увеличение речитативного пространства-времени в произведении. Речитатив превращается из отдельных

³ Лаул Р. Х. Стиль и композиционная техника А. Шенберга. Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1971. С. 96.

вставок в моторно-кантиленной музыке (традиции XVIII—XIX вв.) в широкий контекст, который в свою очередь сам может включать моторно-кантиленские вставки;

2. резкое изменение интонационного содержания речитатива. Отходят на задний план традиционные интонации, ориентированные на бытовую и ораторскую речь. Ощущается опора на медитативную и контрастную внутреннюю речь, на экспрессивные интонационные формы «беседы с самим собой» («солитюквия»). Речитатив не укладывается в обычные жанры внешней «этикетной» речевой коммуникации;

3. появление особых фактурных форм речитатива (двойной, тройной, ансамблевой), соседствующих с более привычными формами, сольного, диалогического и «идеологического» речитатива;

4. в связи с вышесказанным — значительная «лиризация» содержания музыки в таких «драматургических» жанрах, как симфония, концерт, соната. Снижение значения идейно-логических «объективных» содержательных концепций.

Отмеченные тенденции проявились особенно ярко в творчестве Э. Денисова, А. Шнитке, Б. Тищенко, М. Скорика, С. Губайдулиной, А. Локшина, Е. Станковича, В. Сильвестрова, В. Барнаукаса, Ю. Юзелюнаса, Ю. Юозапайтиса, О. Балакаукаса, Ф. Байораса, Р. Габичвадзе, Ю. Буцко, Г. Банщикова, В. Шутя, В. Гибергайна, И. Кефалиди, Н. Корндорфа, Г. Воронова и др. авторов.

Несомненно, названных композиторов гораздо большее разделяет, чем объединяет. Свообразны стиль, содержательные тенденции их творчества. Однако, в их музыке одинаково отчетливо отразилось высвобождение стихии инструментальной речитативности, произошедшее в «творческой лаборатории» А. Скрябина и нововенцев.